D.SCARLATTI
12 SONATAS
Transcribed for Guitar by
Leo Brouwer

ギターのための

D. スカルラッティ
12のソナタ
レオ・ブローウェル編曲

BROUWER

EDITION GENDAI GUITAR

現代ギター社

ギターのための D.スカルラッティ 12のソナタ レオ・ブローウェル編曲

●目次(CONTENTS)

ソナタ・ト長調L.387／K.14 3
Sonata in G major L.387／K.14

ソナタ・イ長調L.238／K.208 6
Sonata in A major L.238／K.208

ソナタ・ニ長調L.162／K.178 8
Sonata in D major L.162／K.178

ソナタ・ホ長調L.257／K.206 10
Sonata in E major L.257／K.206

ソナタ・ニ長調L.418／K.443 14
Sonata in D major L.418／K.443

ソナタ・ト長調L.103／K.259 17
Sonata in G major L.103／K.259

ソナタ・ト長調L.349／K.149 20
Sonata in G major L.349／K.149

ソナタ・イ長調(原：変ホ長調)L.203／K.474 23
Sonata in A major (Orig : E♭)L.203／K.474

ソナタ・ニ長調(原：変ロ長調)L.497／K.544 26
Sonata in D major (Orig : B♭)L.497／K.544

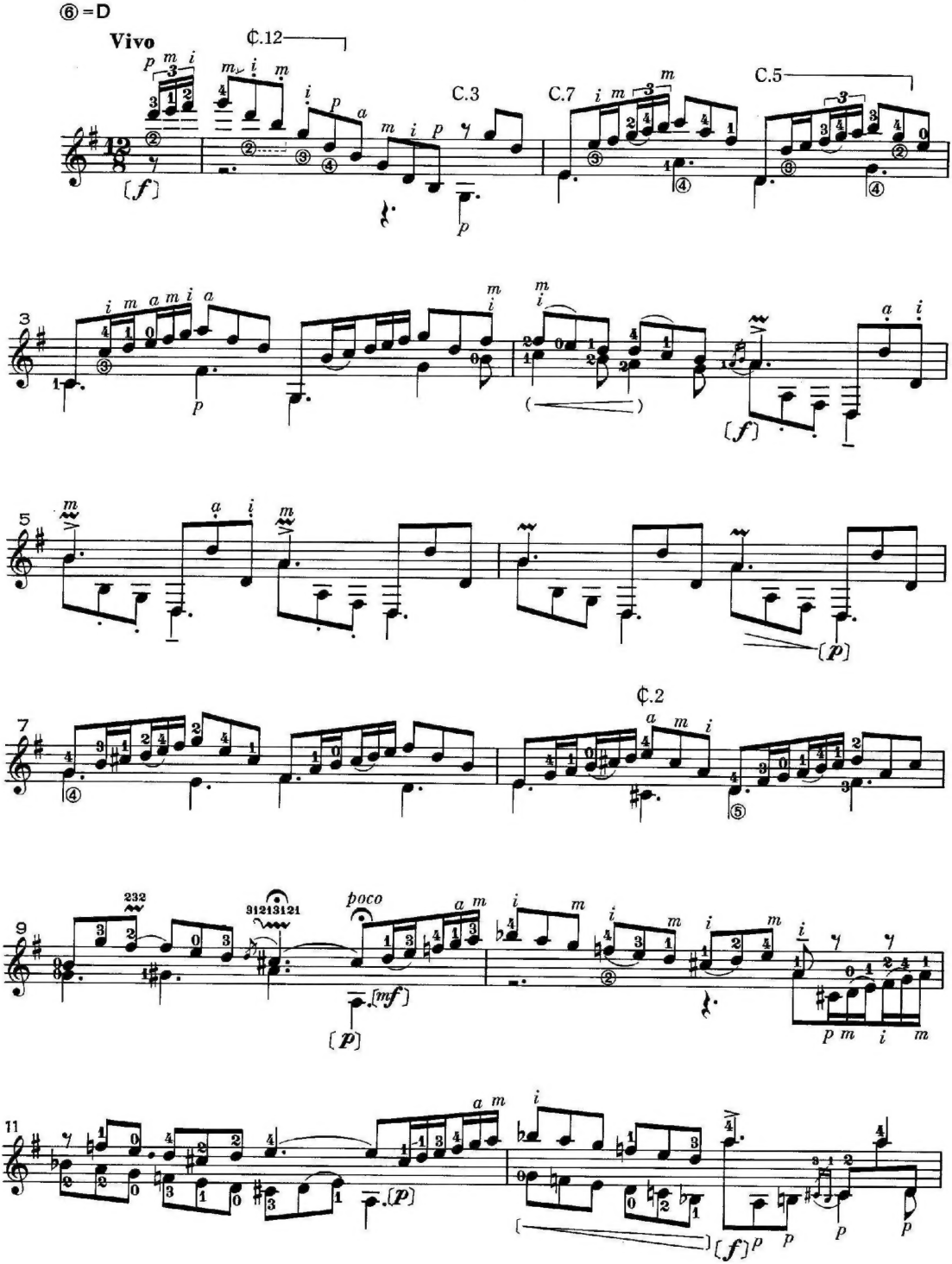
ソナタ・ニ短調L.366／K.1 28
Sonata in D minor L.366／K.1

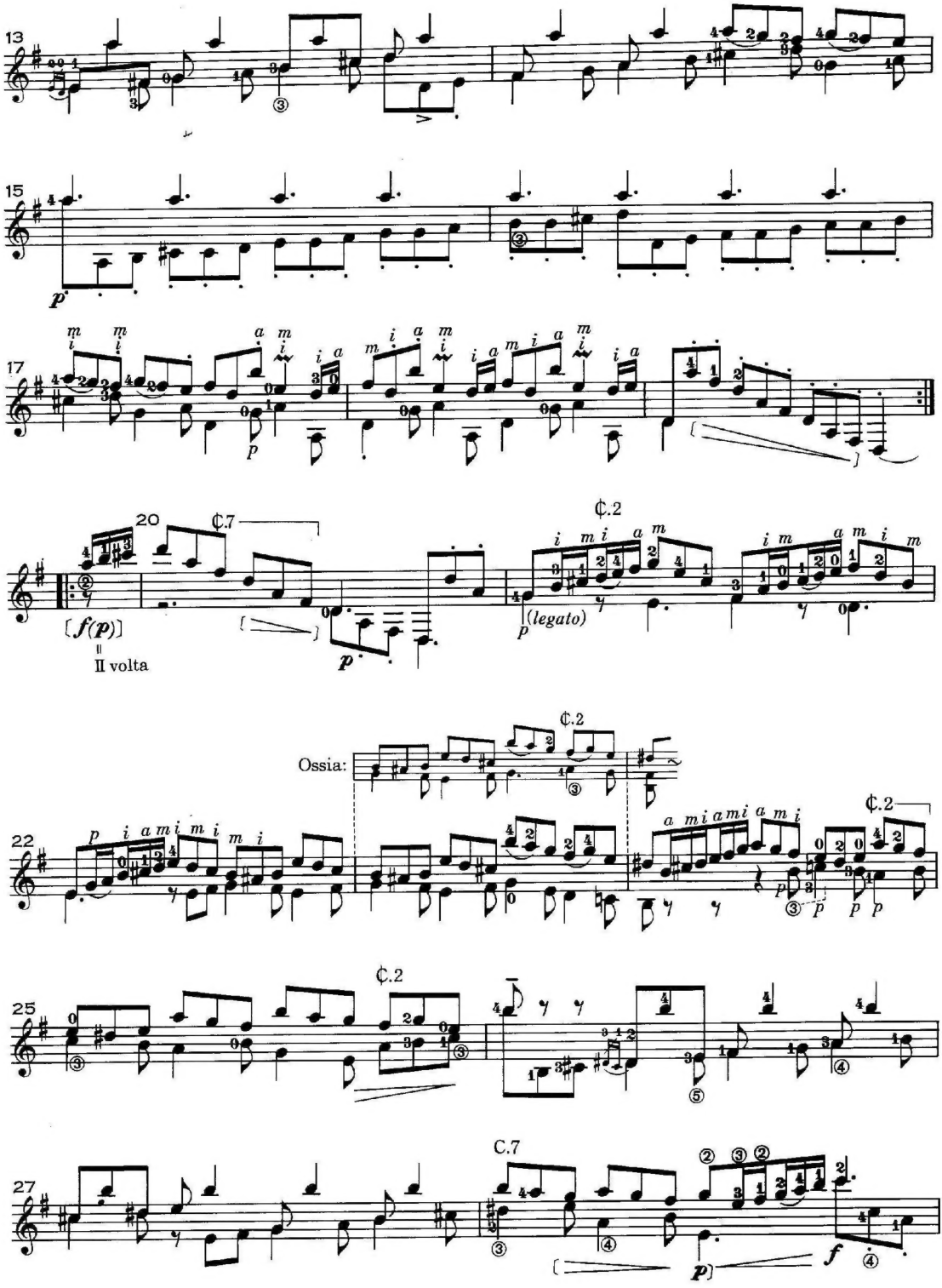
ソナタ・ホ長調L.23／K.380 30
Sonata in E major L.23／K.380

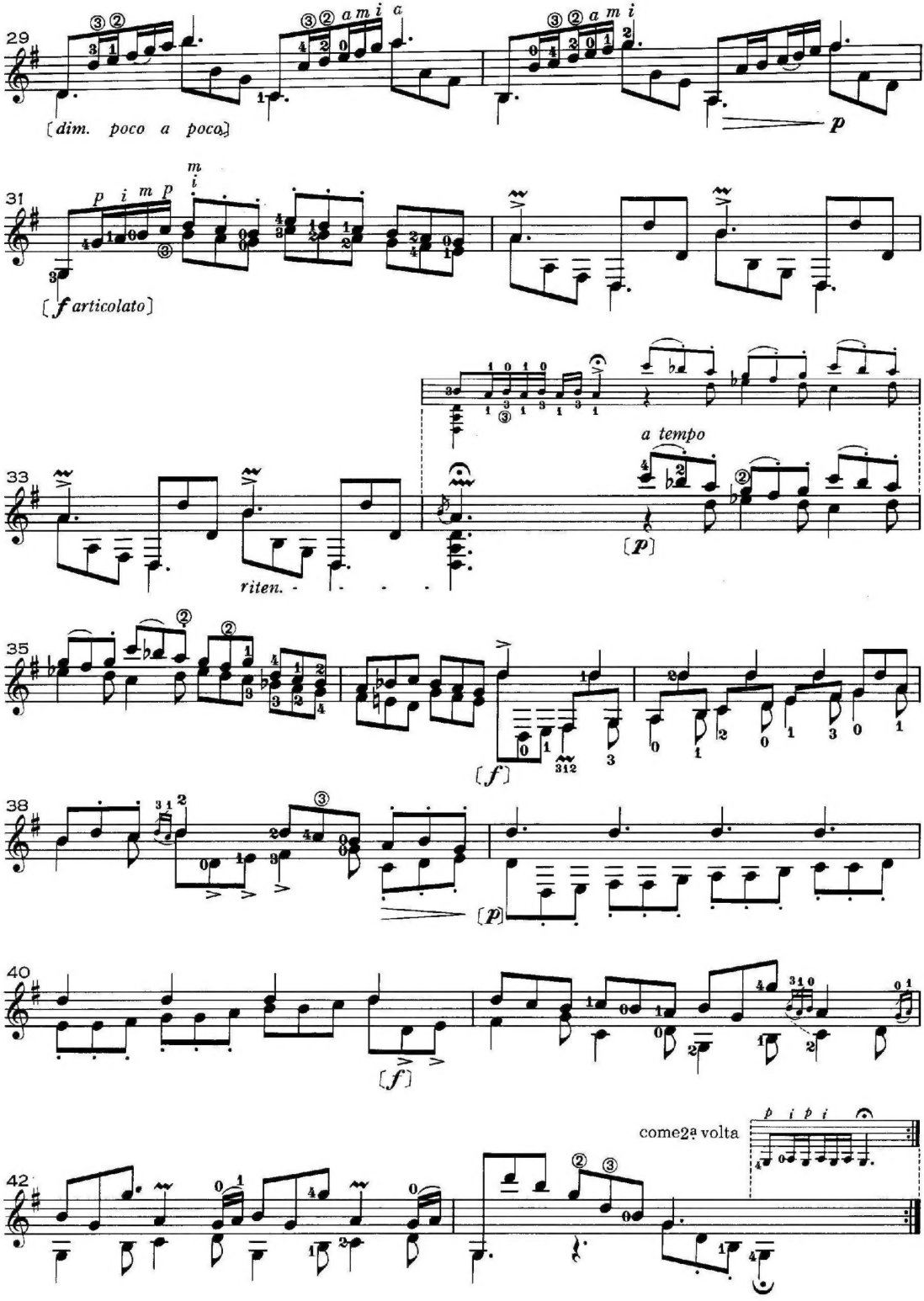
ソナタ・ホ短調(原：ヘ短調)L.383／K.19 34
Sonata in E minor (Orig : F)L.383／K.19

解説 37
Comment

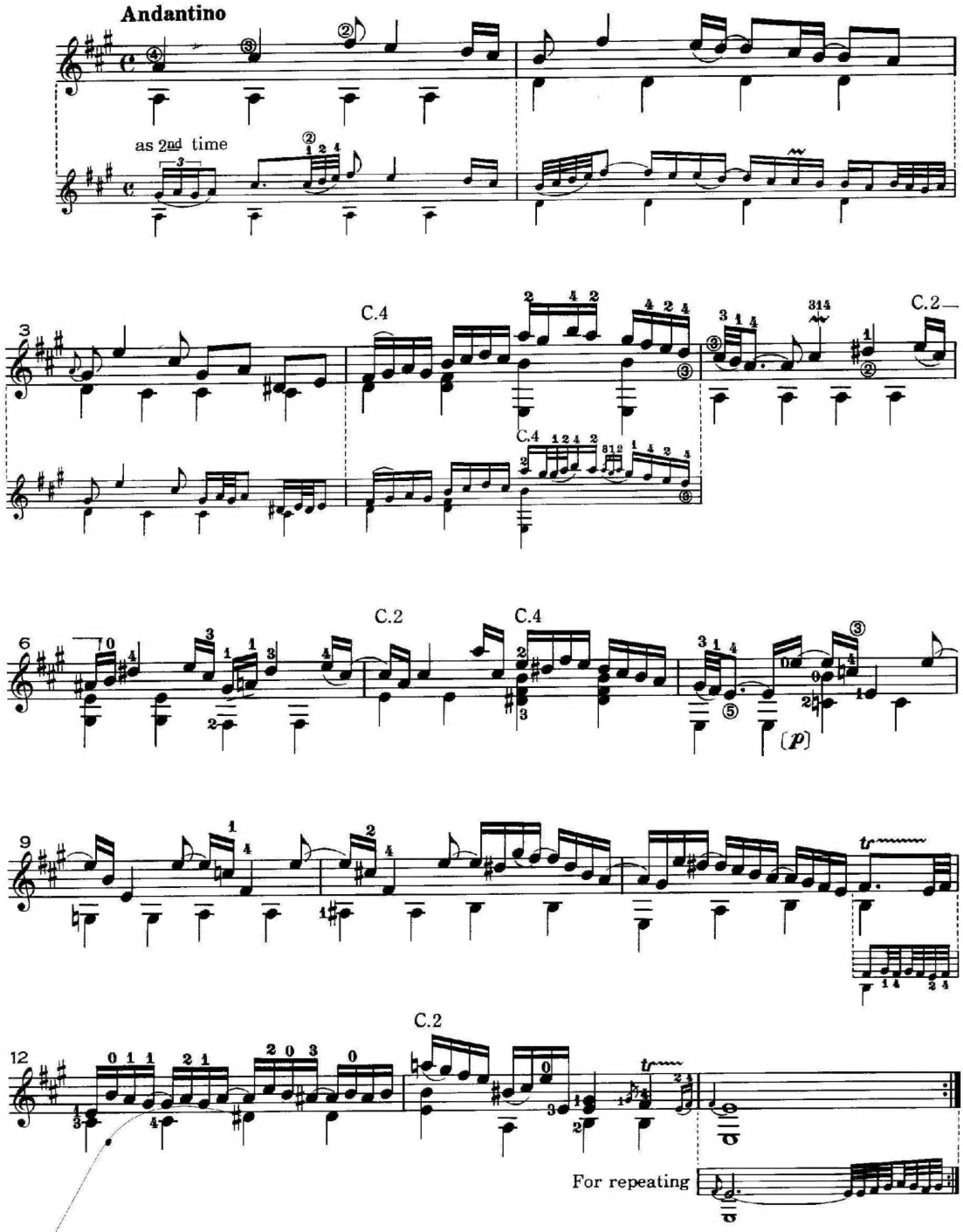
Sonata in G major L.387／K.14

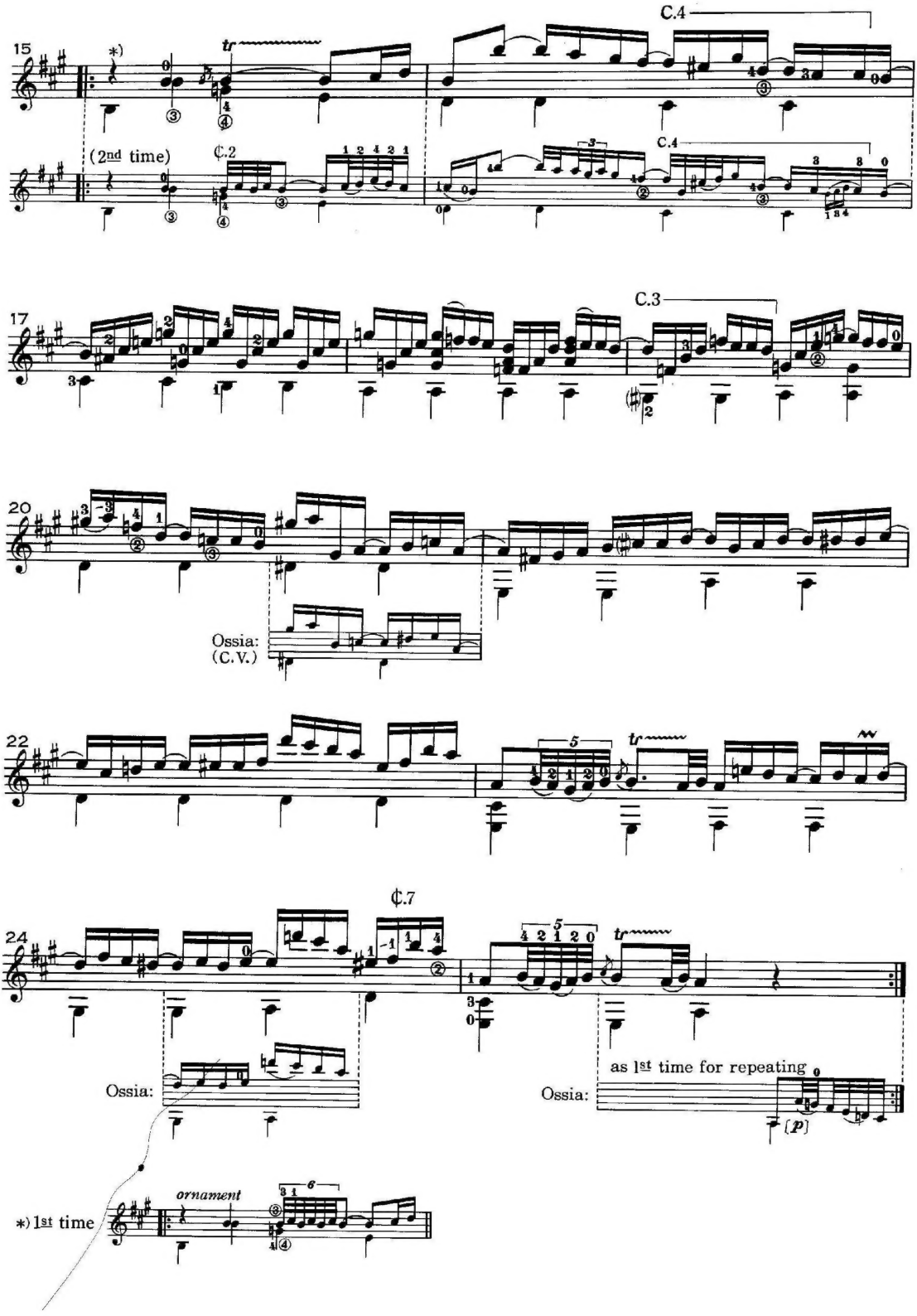



13
15
17
20
C.7
C.2
(legato)
II volta
Ossia:
22
25
27
C.7

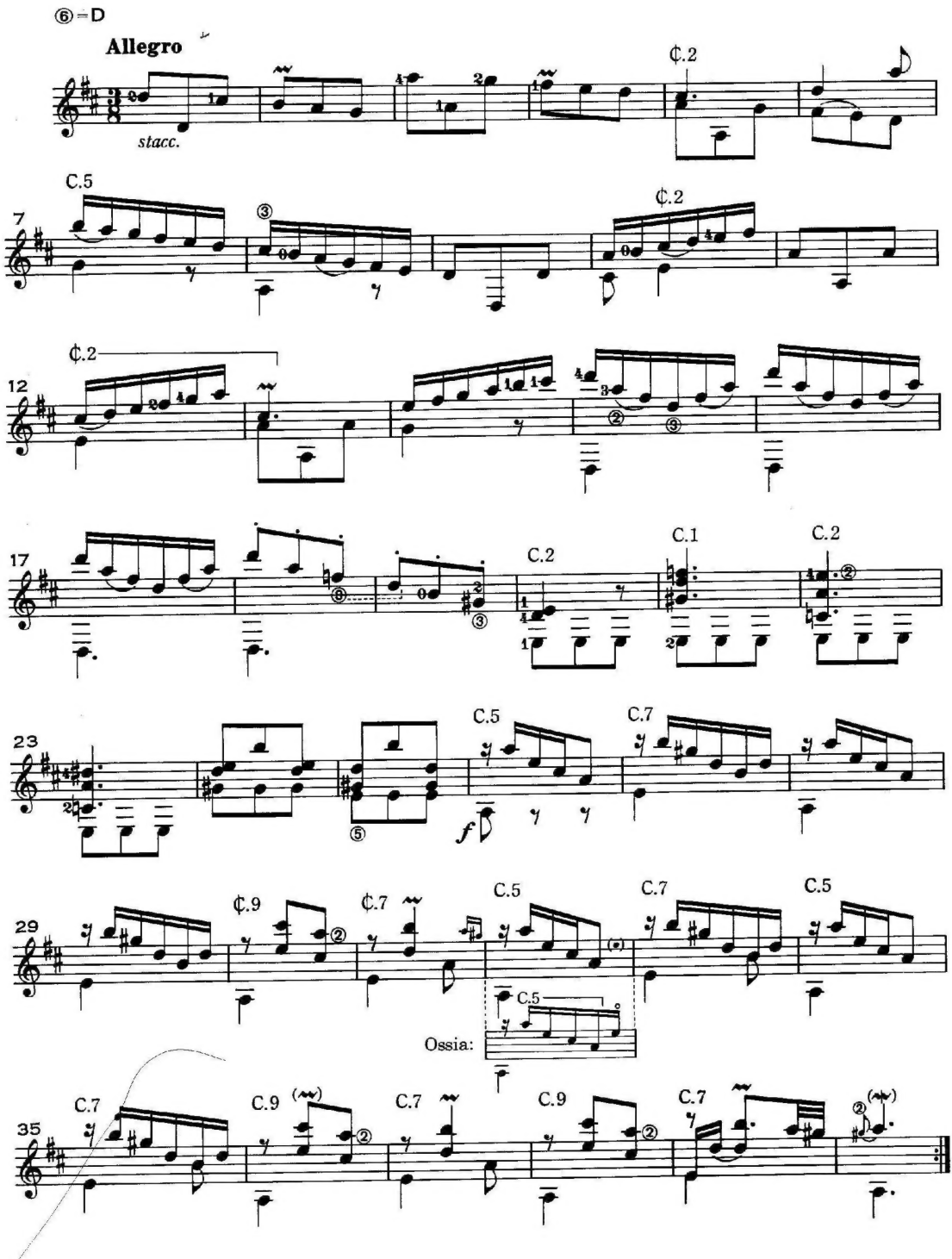

29
dim. poco a poco
p
31
f articolato
33
a tempo
riten.
p
35
f
38
p
40
f
come2ª volta
42

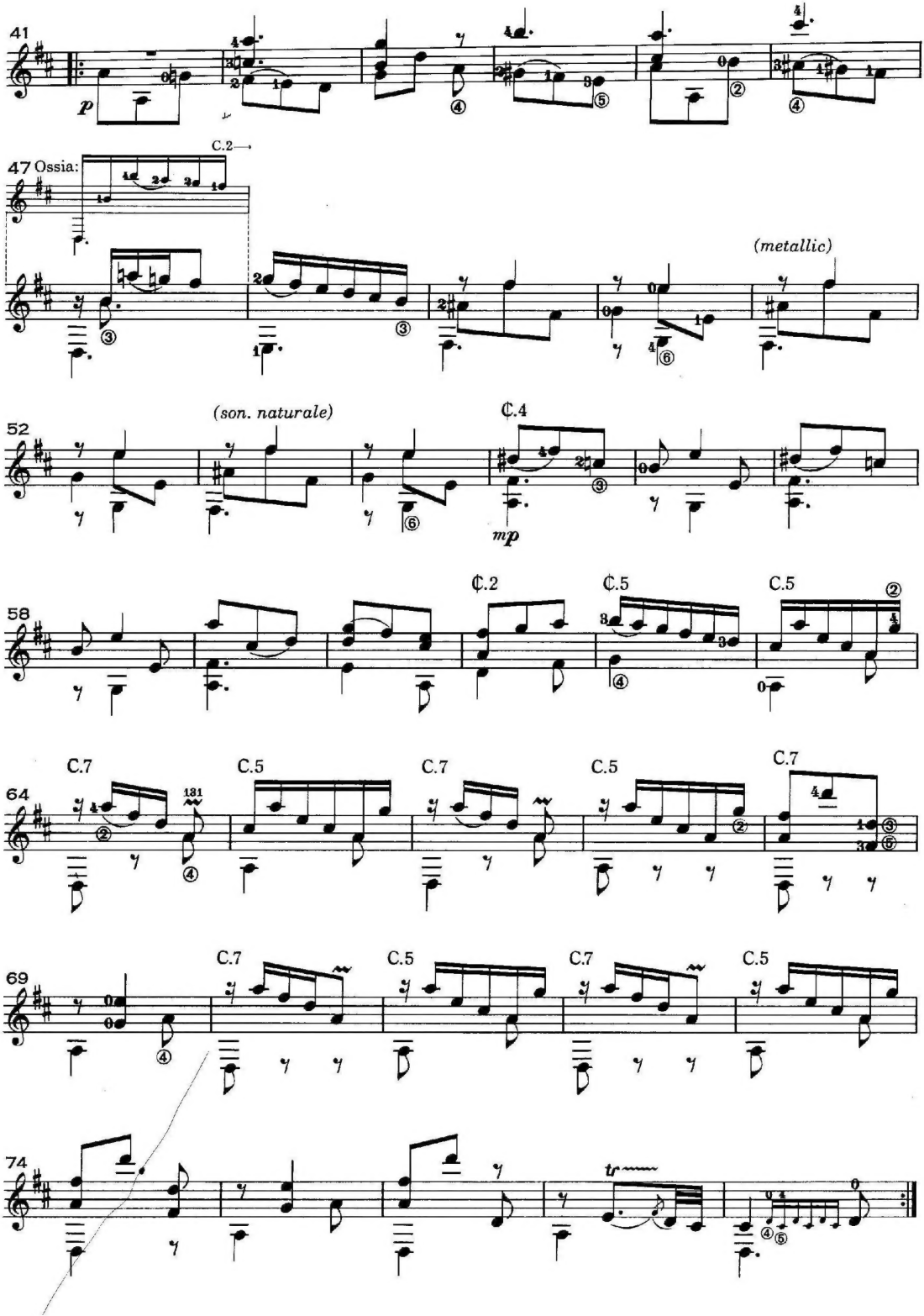
Sonata in A major L.238/K.208



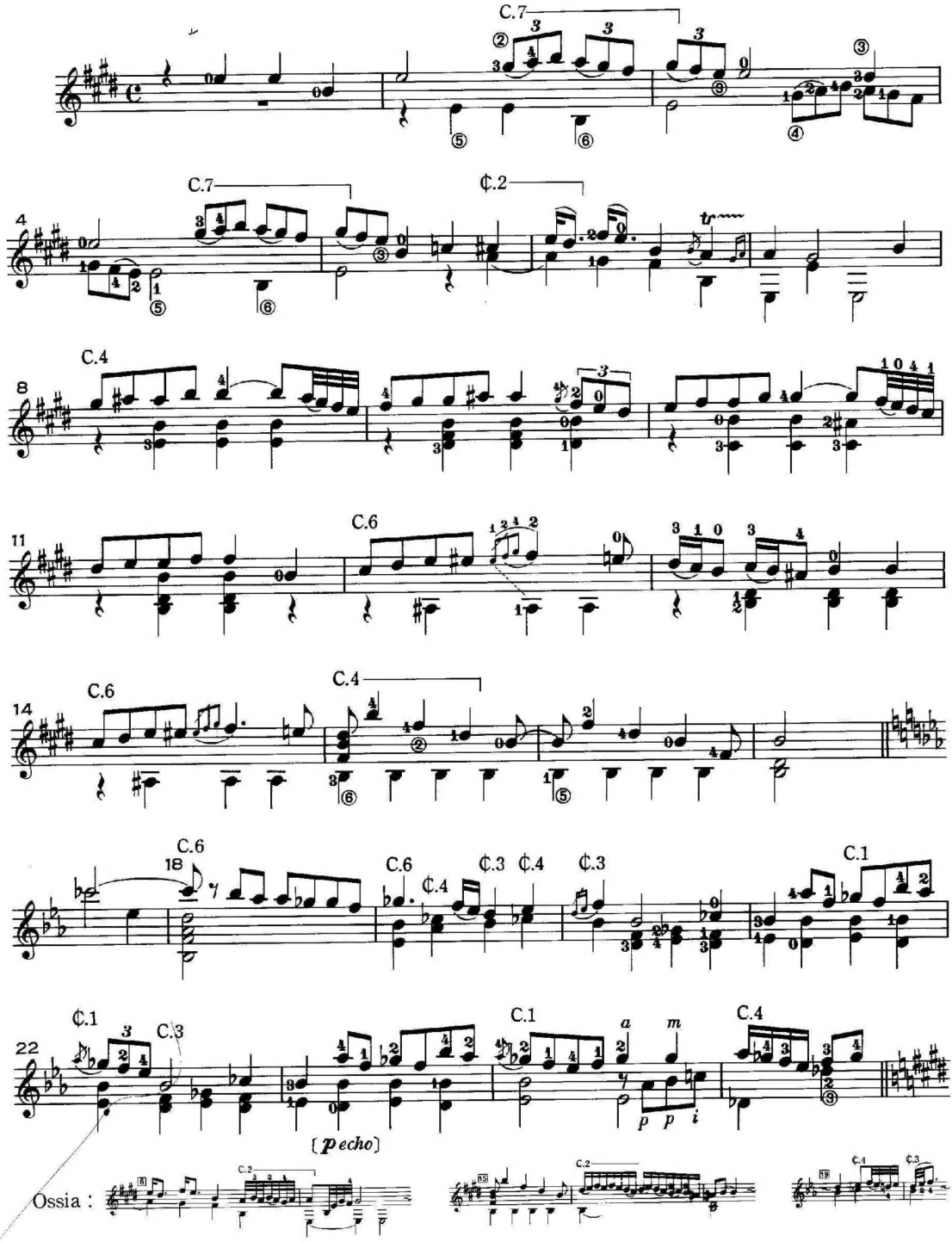

15
*)
tr
C.4
(2nd time)
¢.2
C.4
17
C.3
20
Ossia:
(C.V.)
22
tr
24
¢.7
tr
Ossia:
as 1st time for repeating
Ossia:
[p]
*) 1st time
ornament

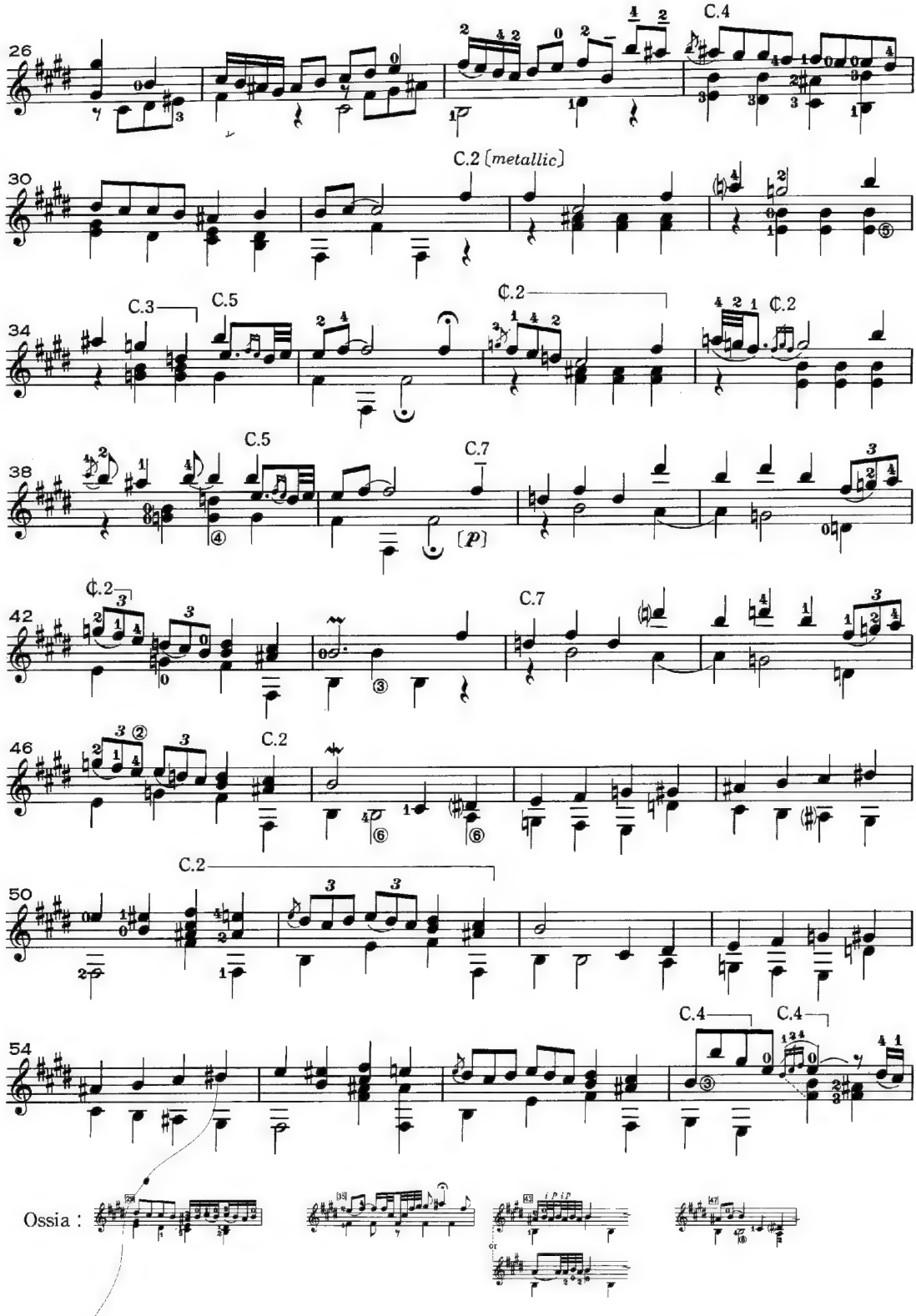
Sonata in D major L.162/K.178

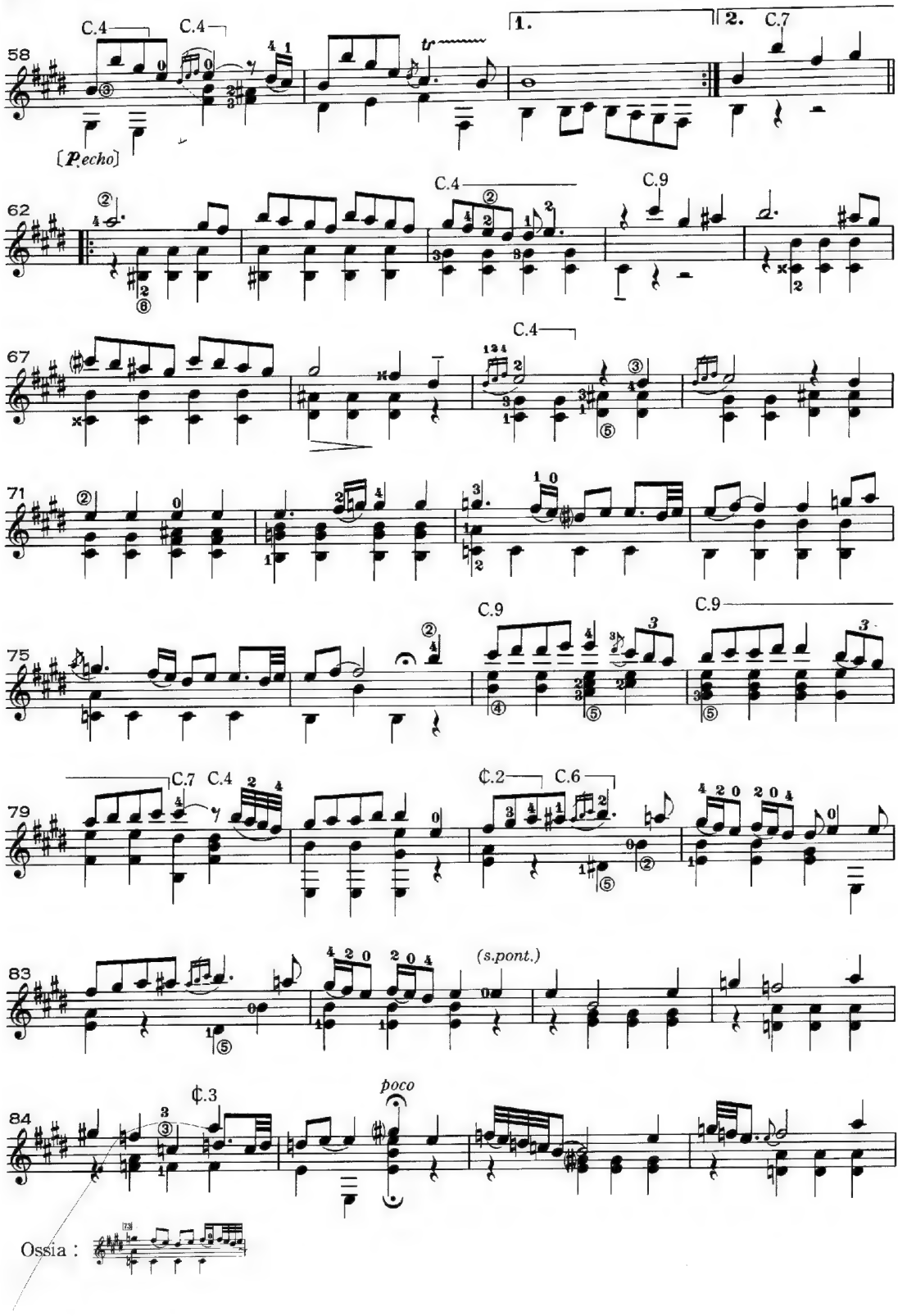


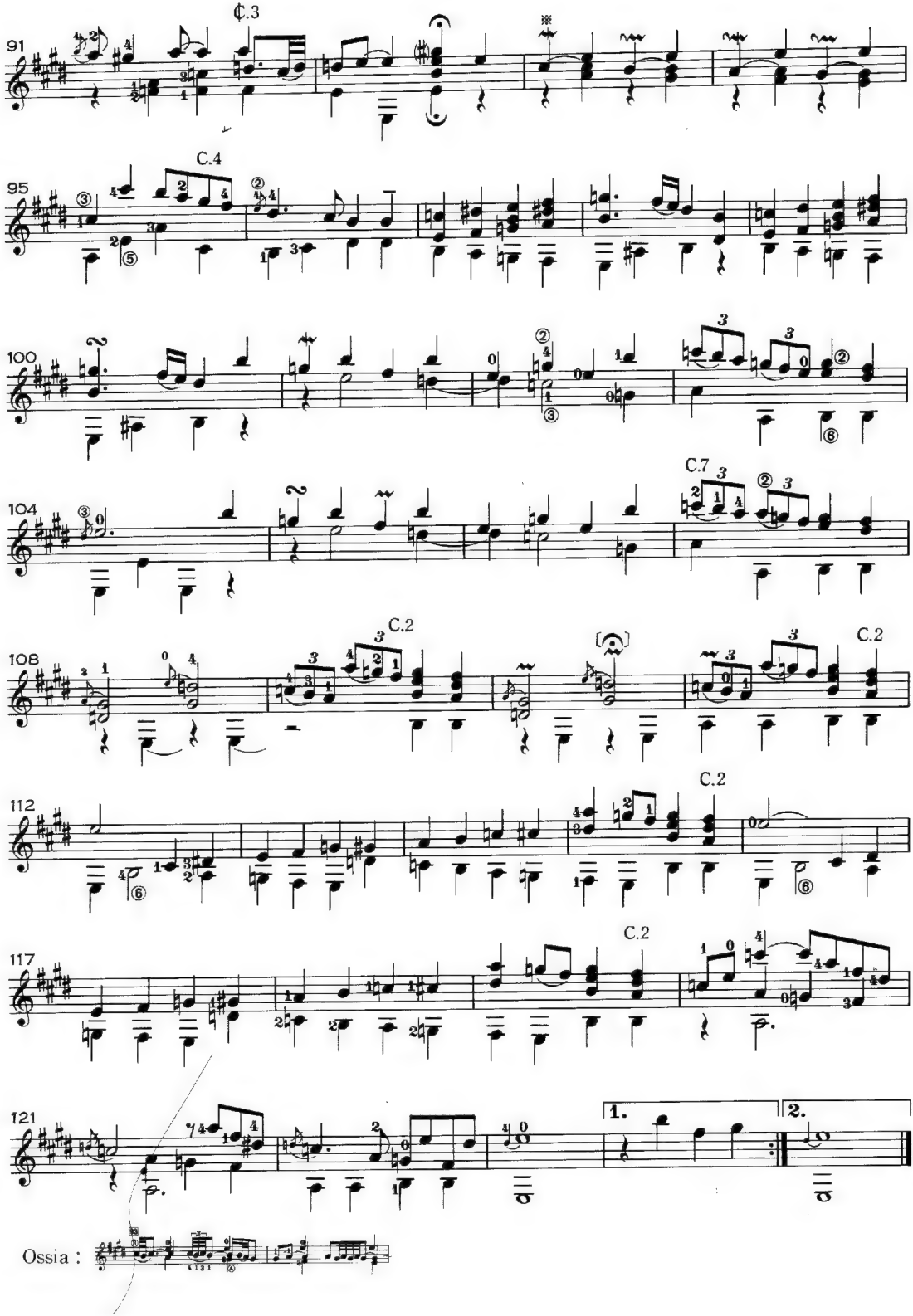

41
p
47 Ossia:
C.2
(metallic)
52
(son. naturale)
C.4
mp
58
C.2
C.5
C.5
64
C.7
C.5
C.7
C.5
C.7
69
C.7
C.5
C.7
C.5
74
tr

Sonata in E major L.257/K.206

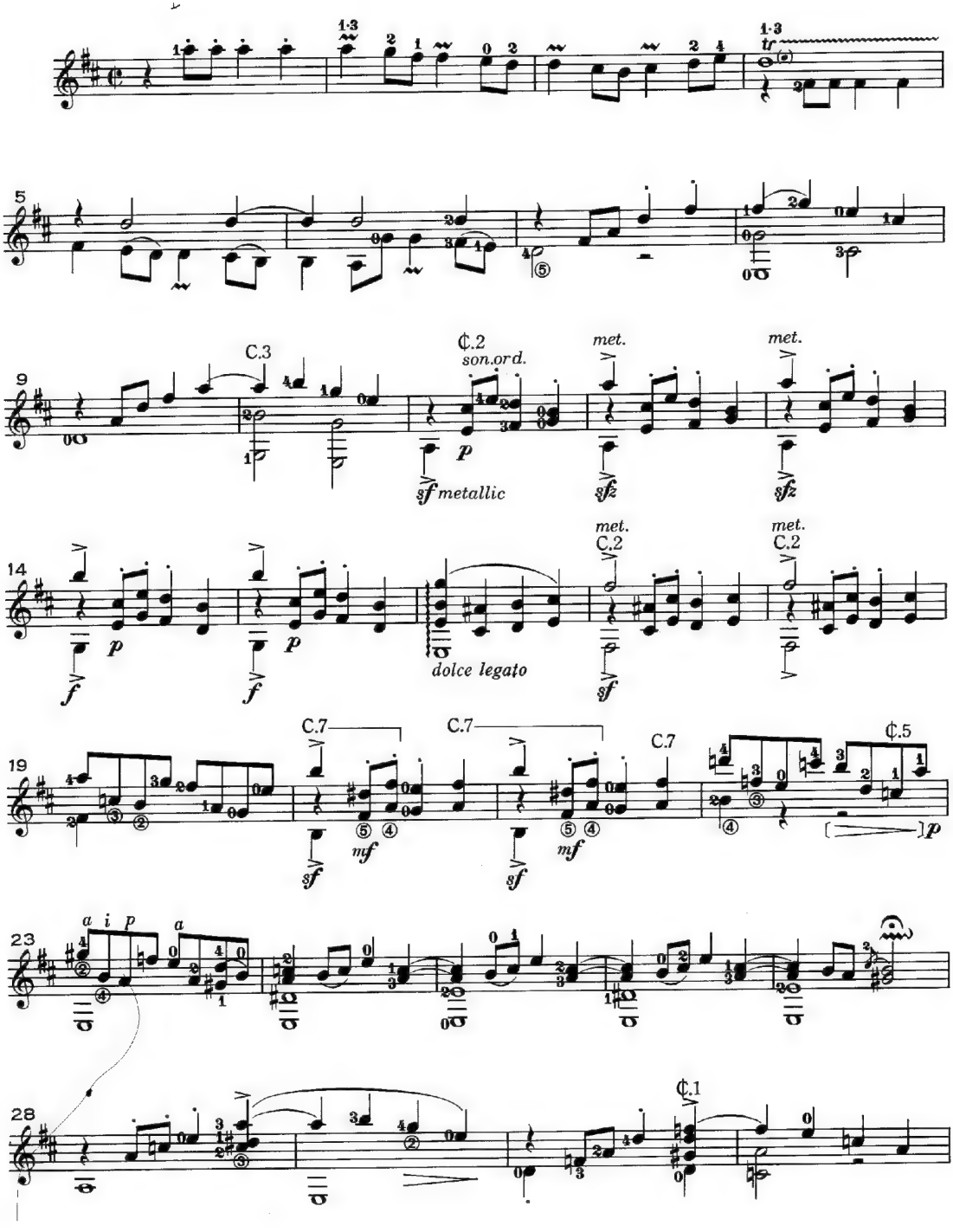


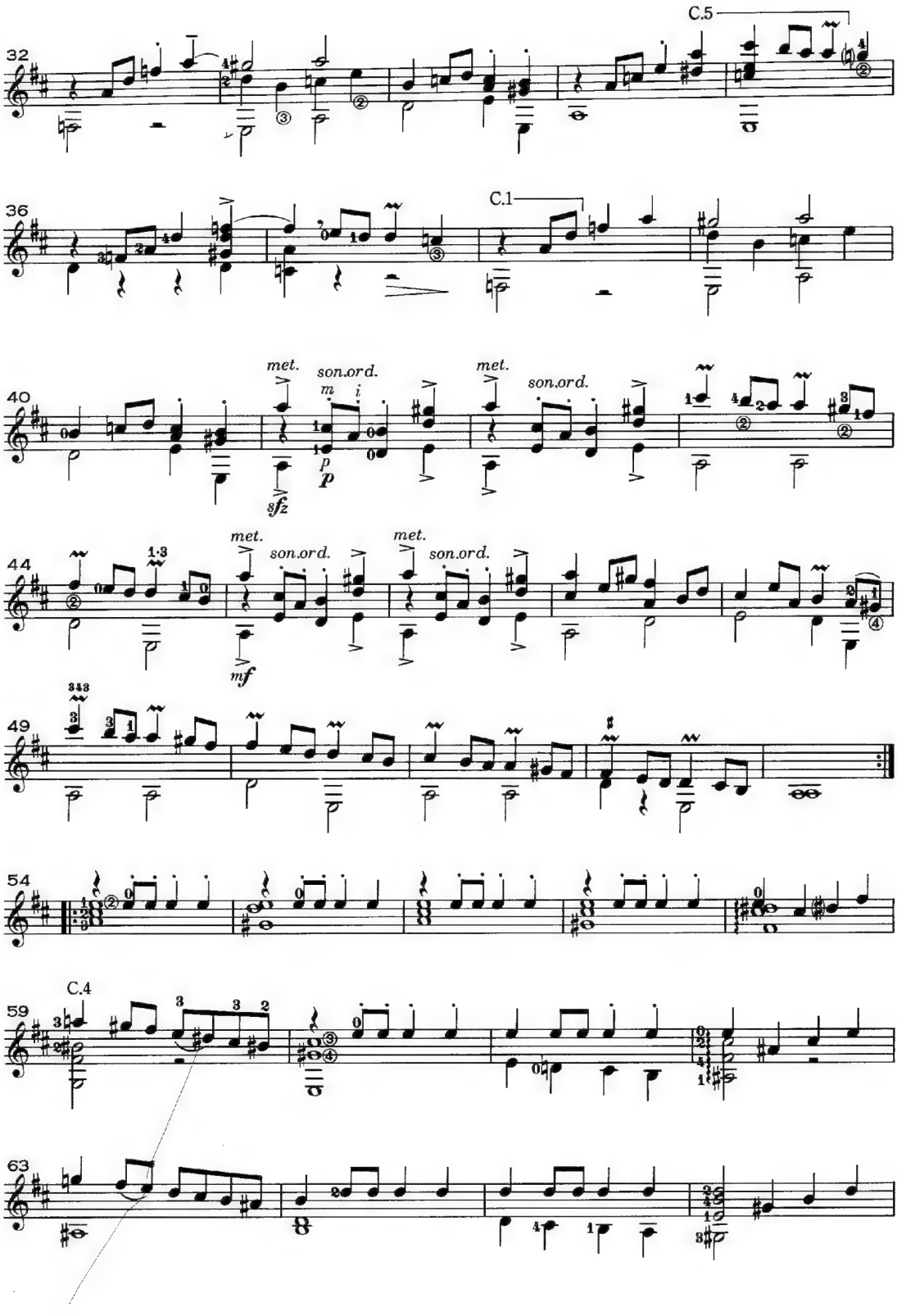

26
C.4
30
C.2 [metallic]
34
C.3
C.5
C.2
C.2
38
C.5
C.7
[p]
42
C.2
C.7
46
C.2
C.2
50
C.2
54
C.4
C.4
Ossia :

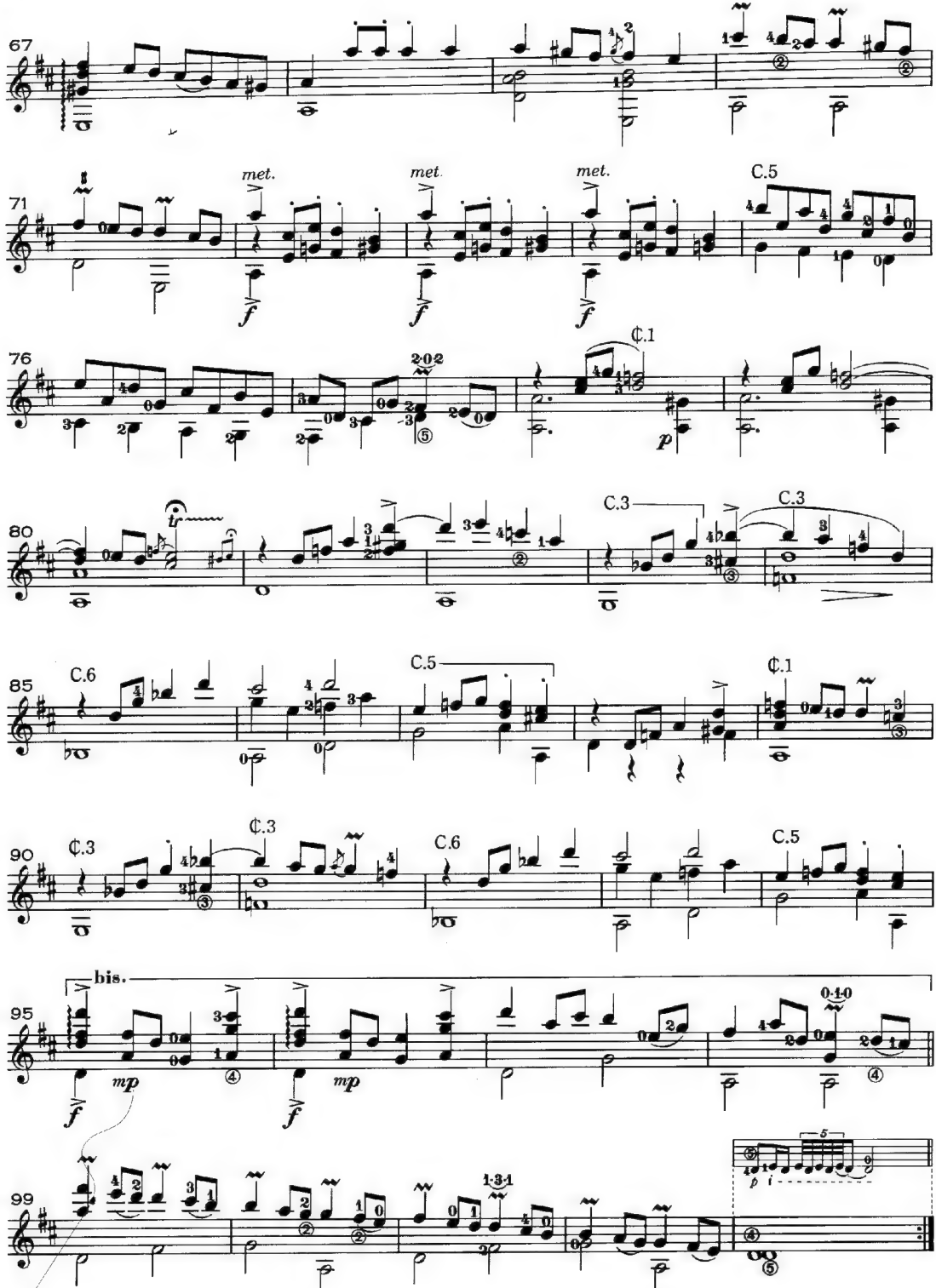

58
C.4
C.4
1.
2.
C.7
[Pecho]
62
C.4
C.9
67
C.4
71
75
C.9
C.9
79
C.7
C.4
C.2
C.6
83
(s.pont.)
84
C.3
poco
Ossia :


91
C.3
95
C.4
100
104
C.7
108
C.2
C.2
112
C.2
117
C.2
121
1.
2.
Ossia :

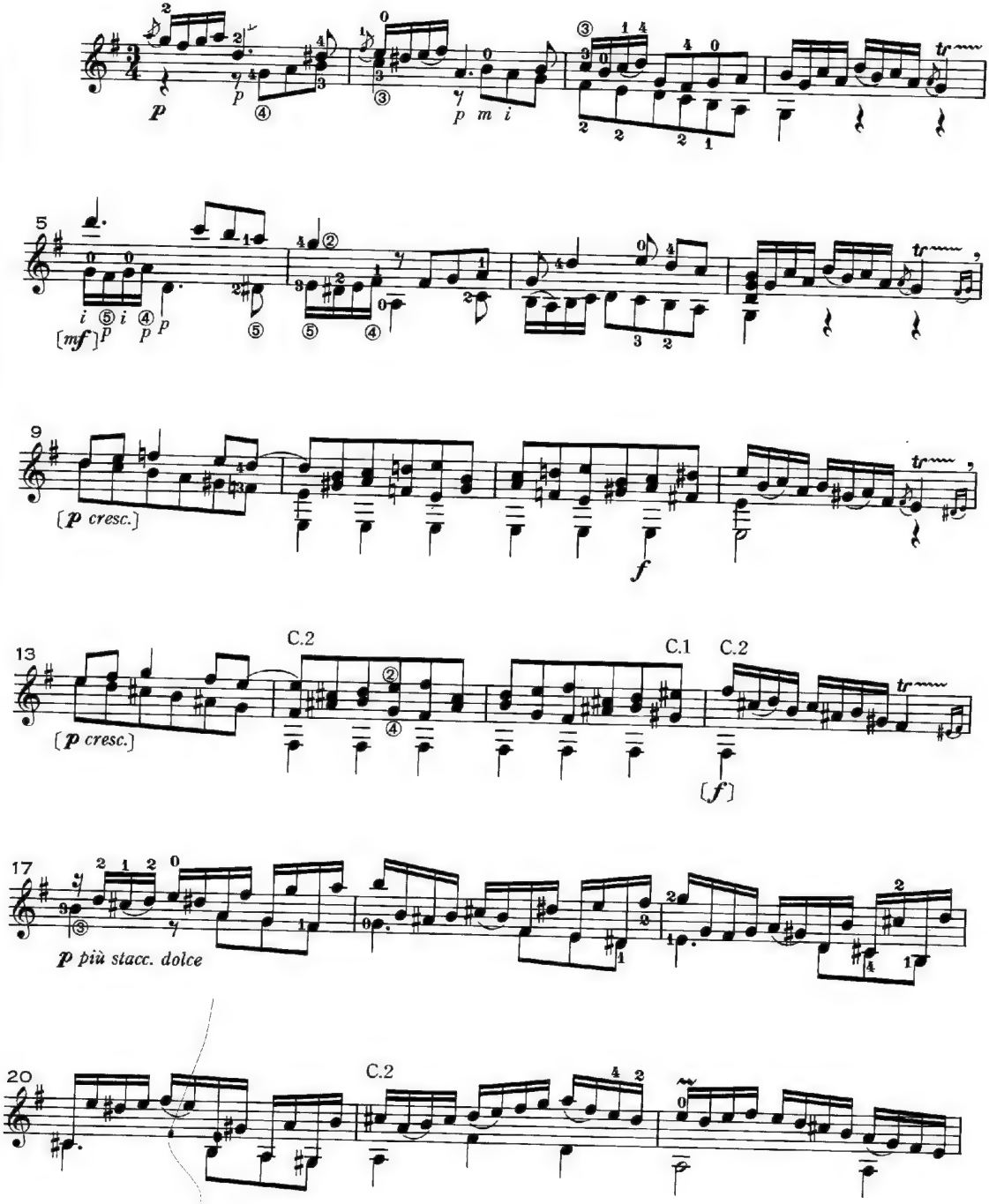
Sonata in D major L.418/K.443

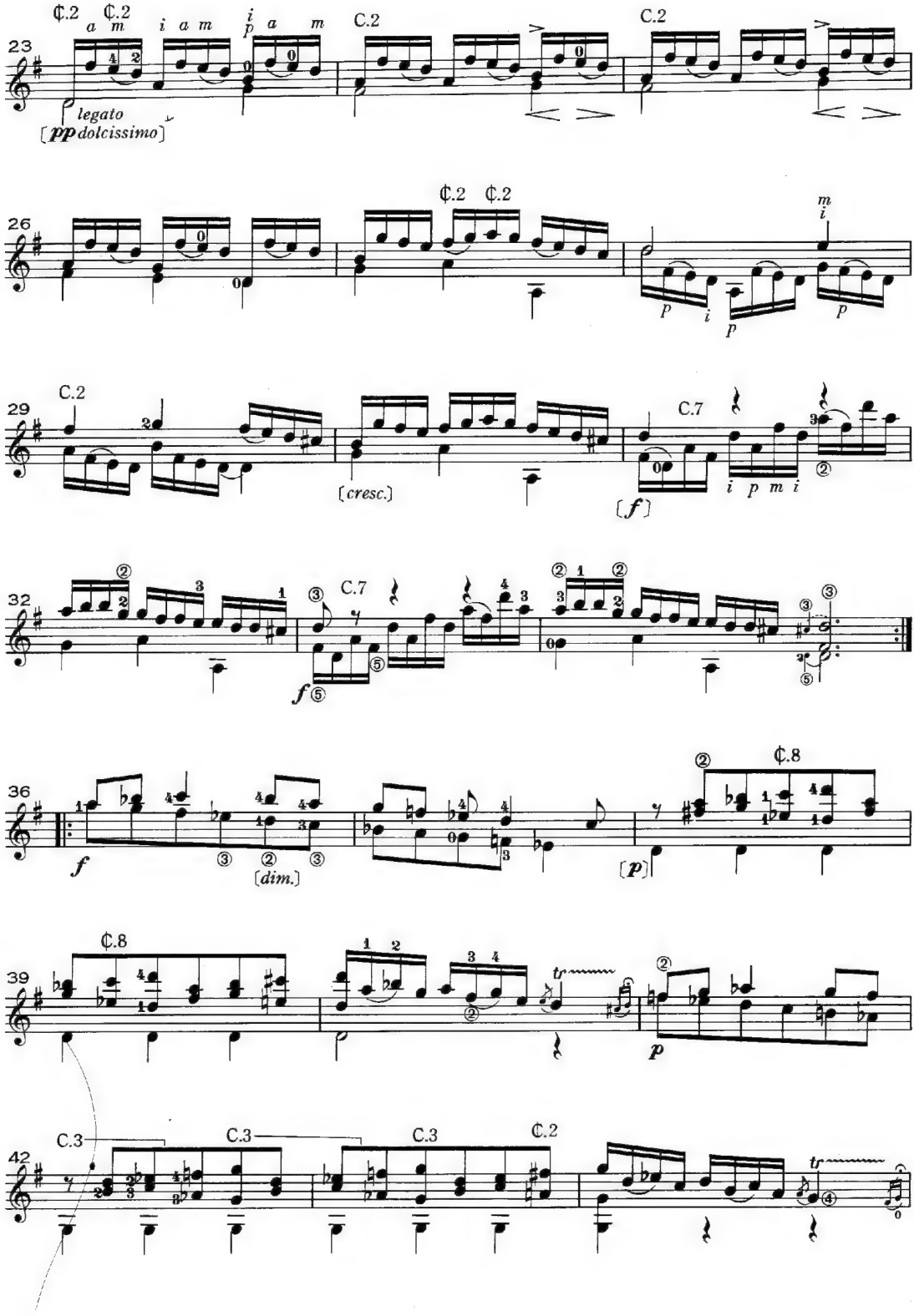


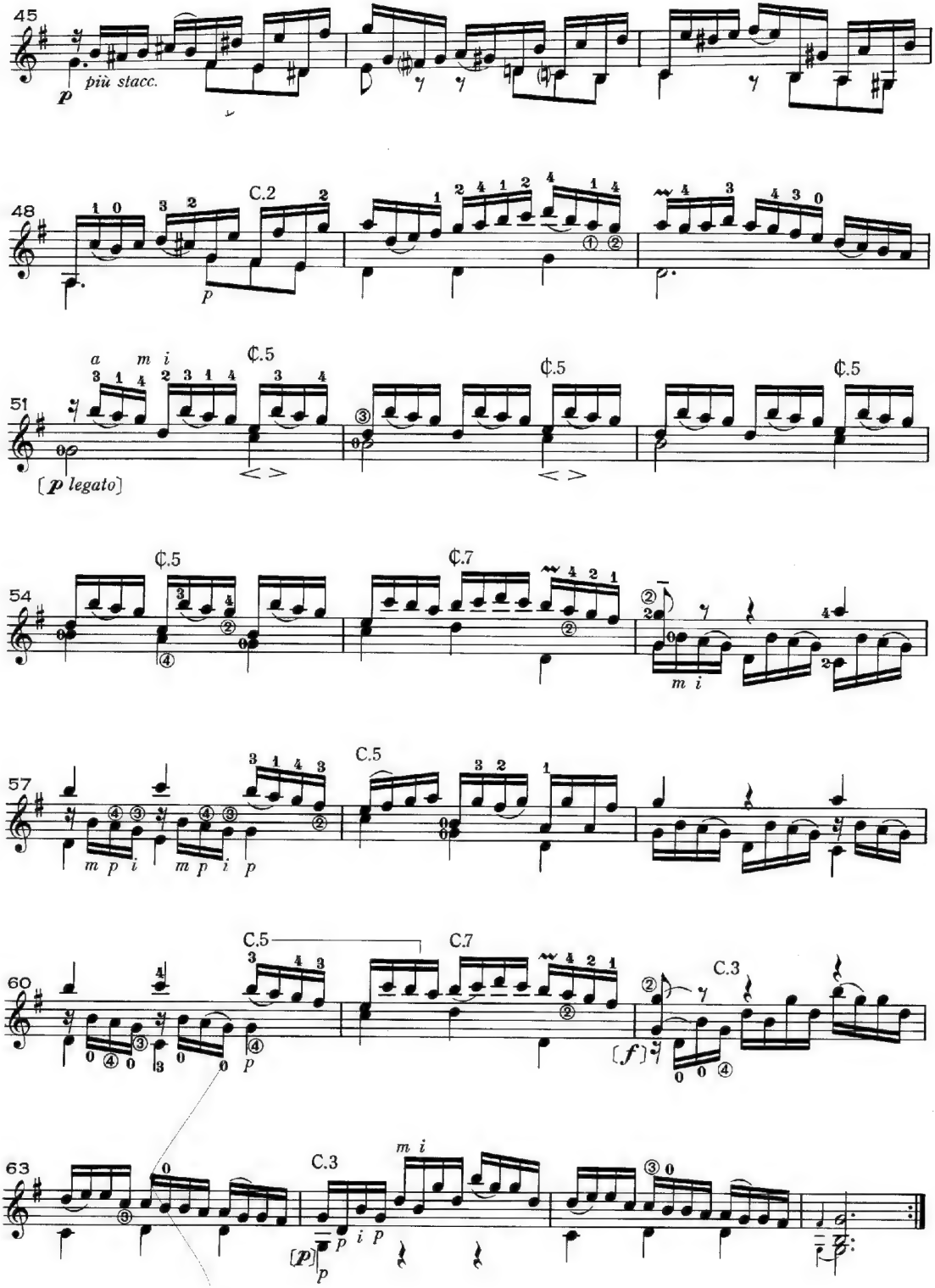

C.5
32
C.1
36
met.
son.ord.
40
met.
son.ord.
sfz
p
met.
son.ord.
44
met.
son.ord.
mf
49
54
C.4
59
63


67
71
met.
met.
met.
C.5
76
¢.1
80
C.3
C.3
85
C.6
C.5
¢.1
90
¢.3
¢.3
C.6
C.5
95
bis.
99

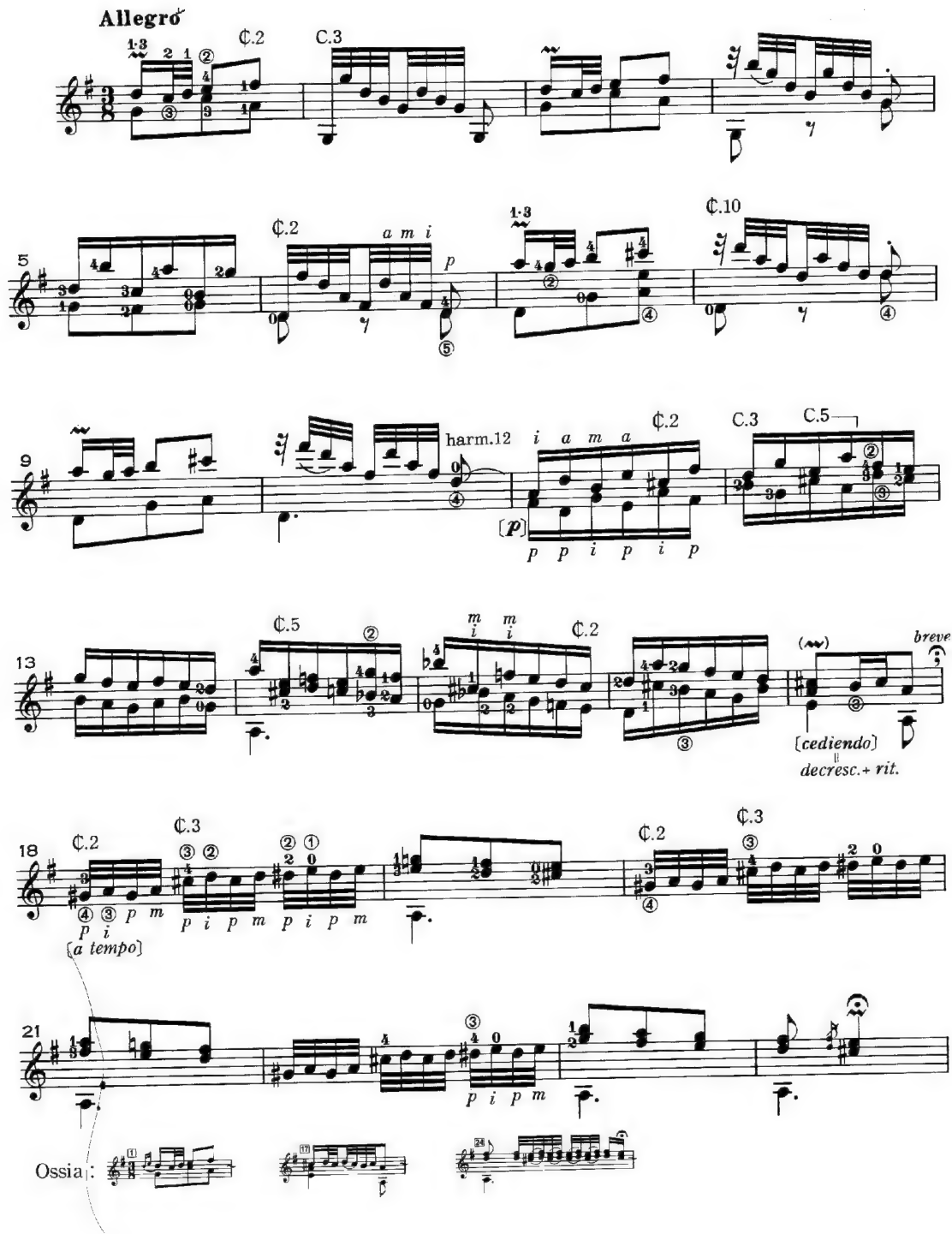
Sonata in G major L.103/K.259

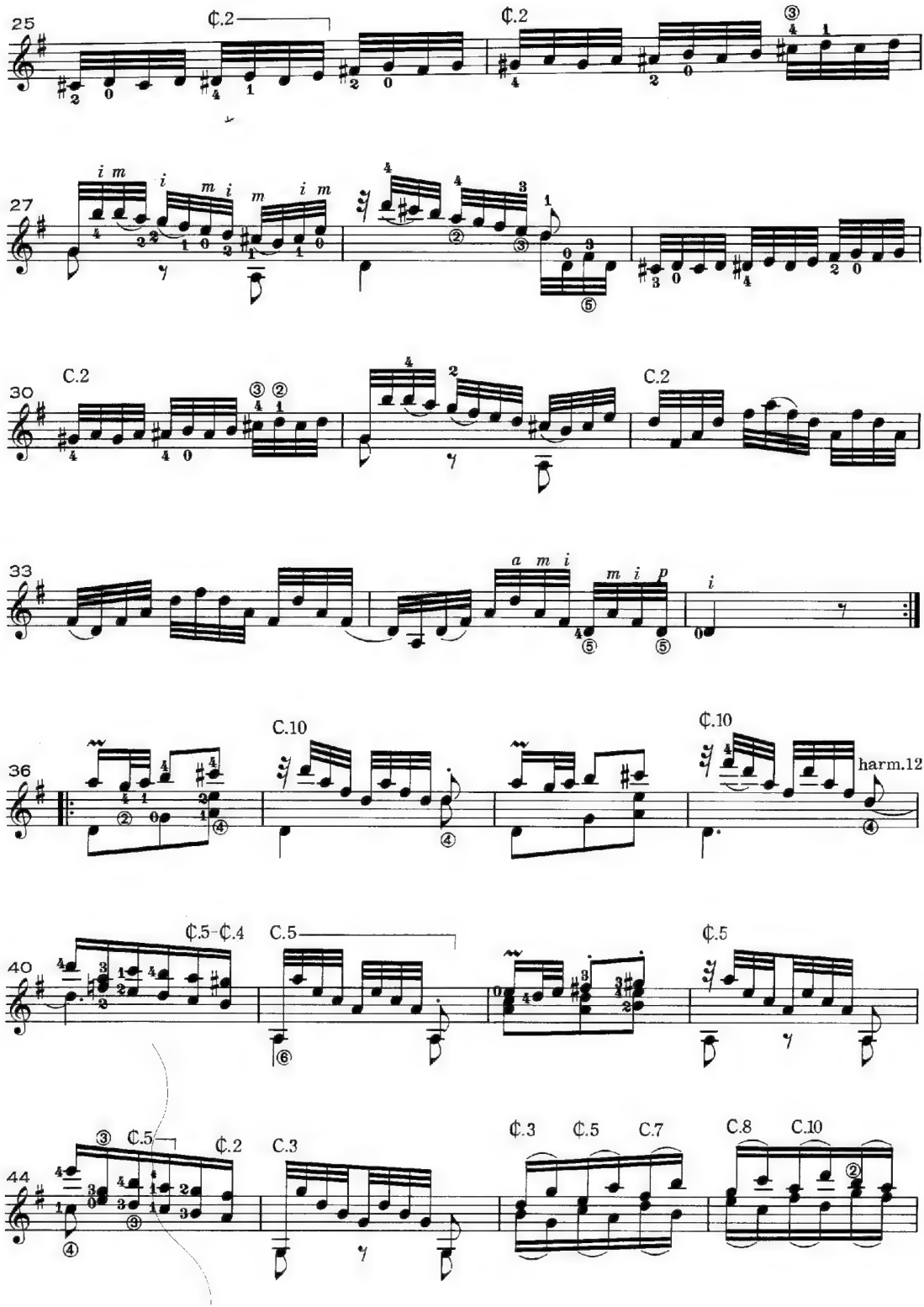


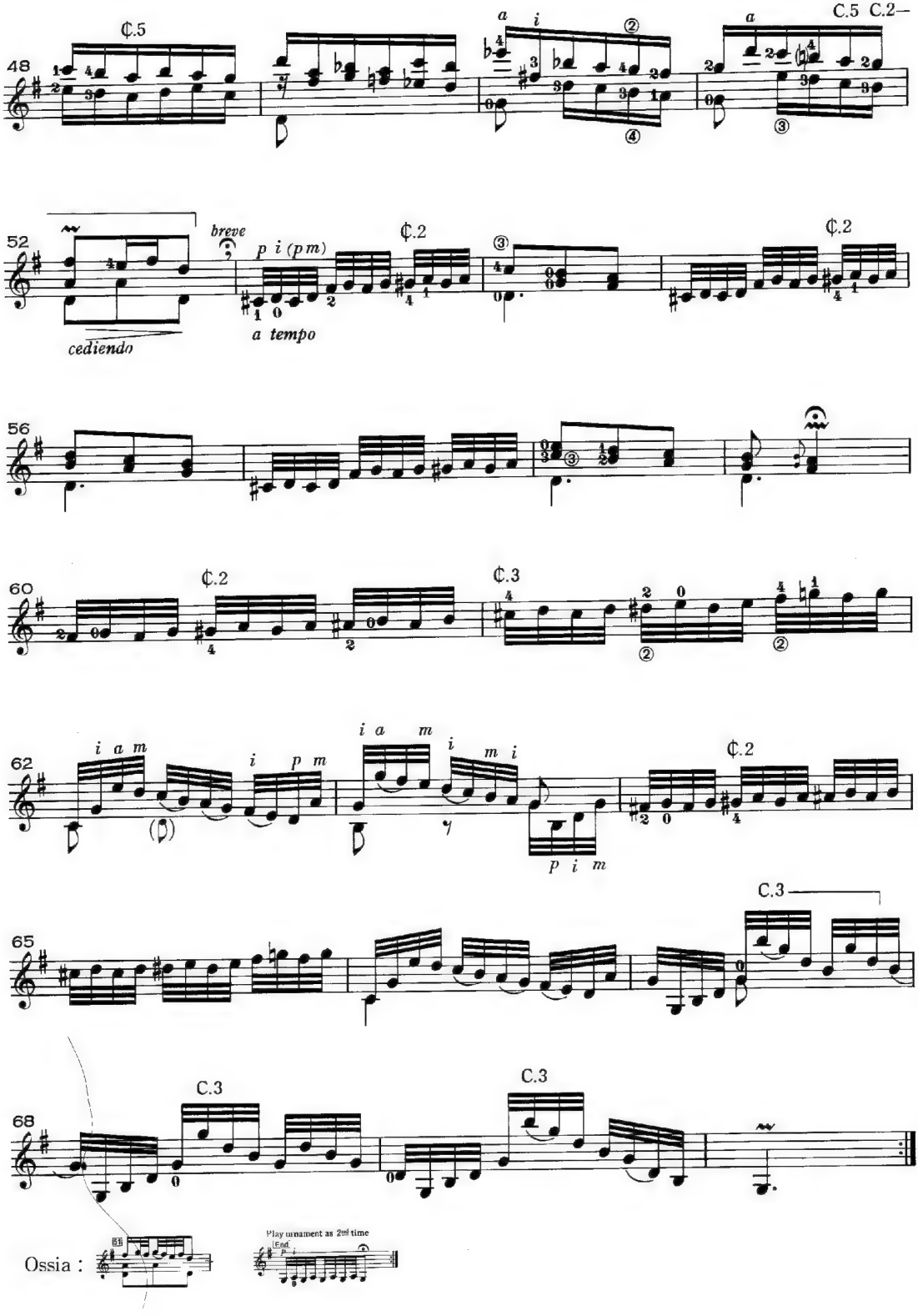

23
26
29
32
36
39
42
C.2
C.7
C.8
C.3
legato
[pp dolcissimo]
[cresc.]
[f]
[dim.]
[p]
tr


45
p
più stacc.
48
C.2
p
51
C.5
C.5
C.5
[p legato]
54
C.5
C.7
57
C.5
60
C.5
C.7
C.3
[f]
63
C.3
[p]

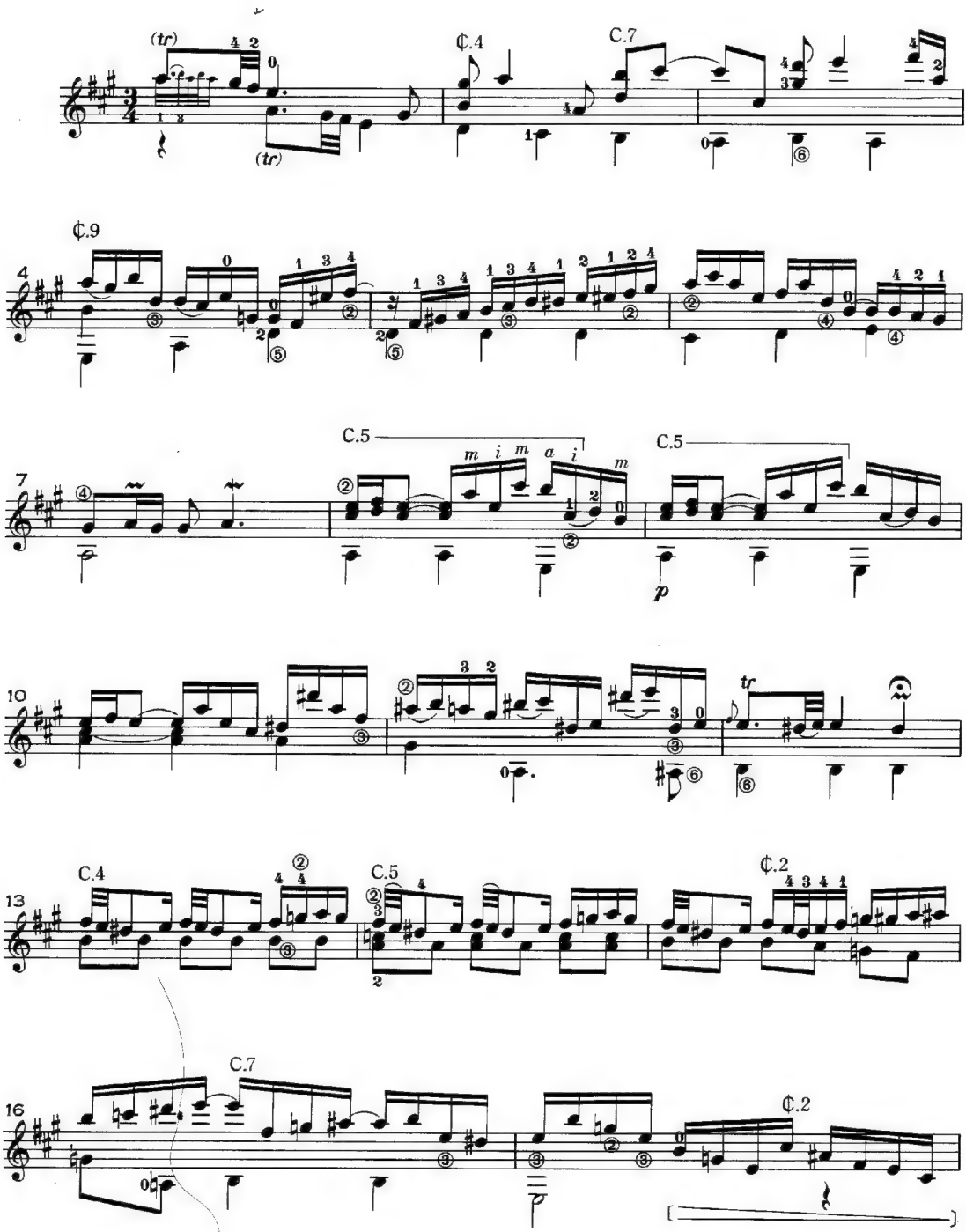
Sonata in G major L.349/K.149

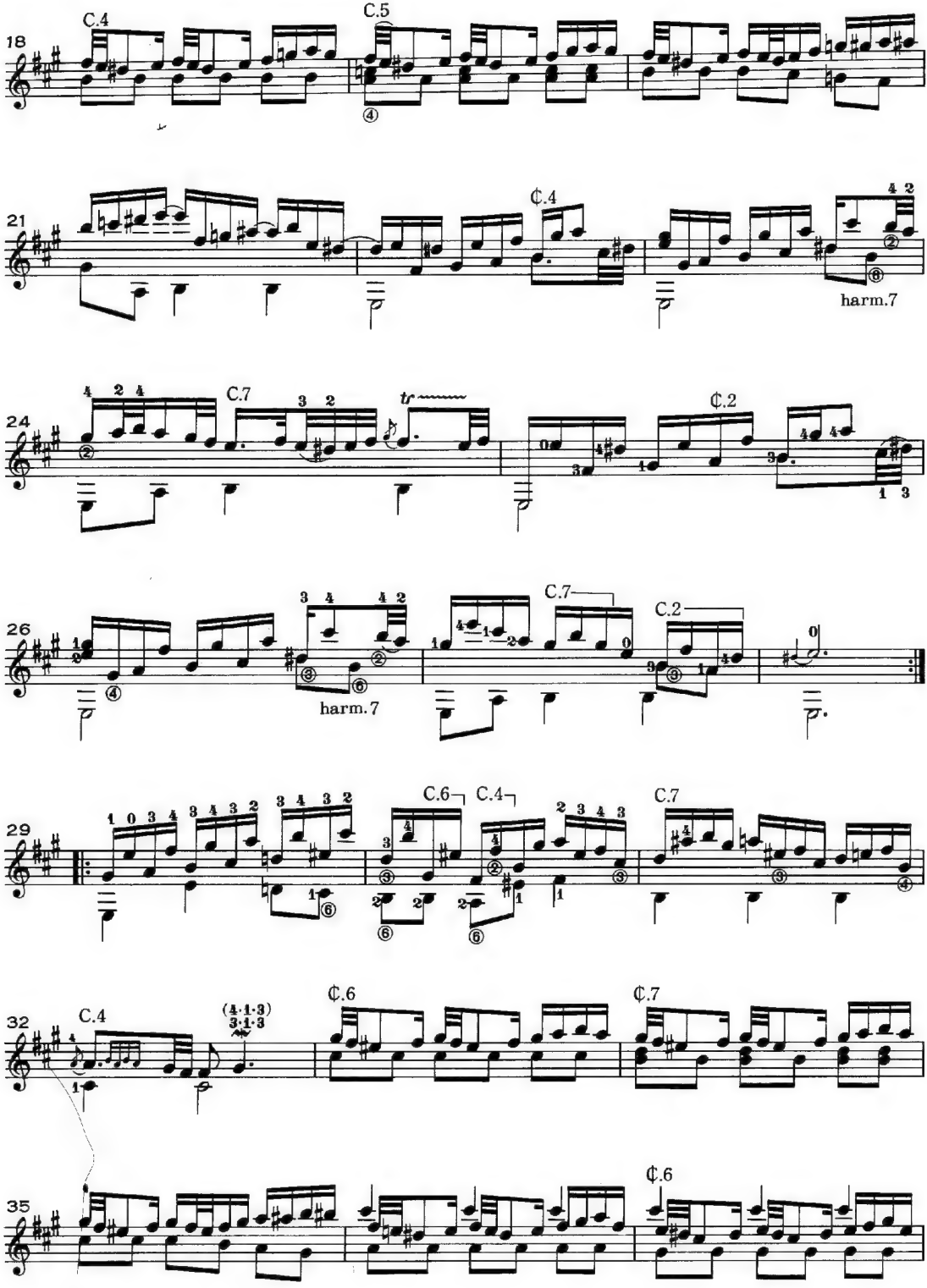


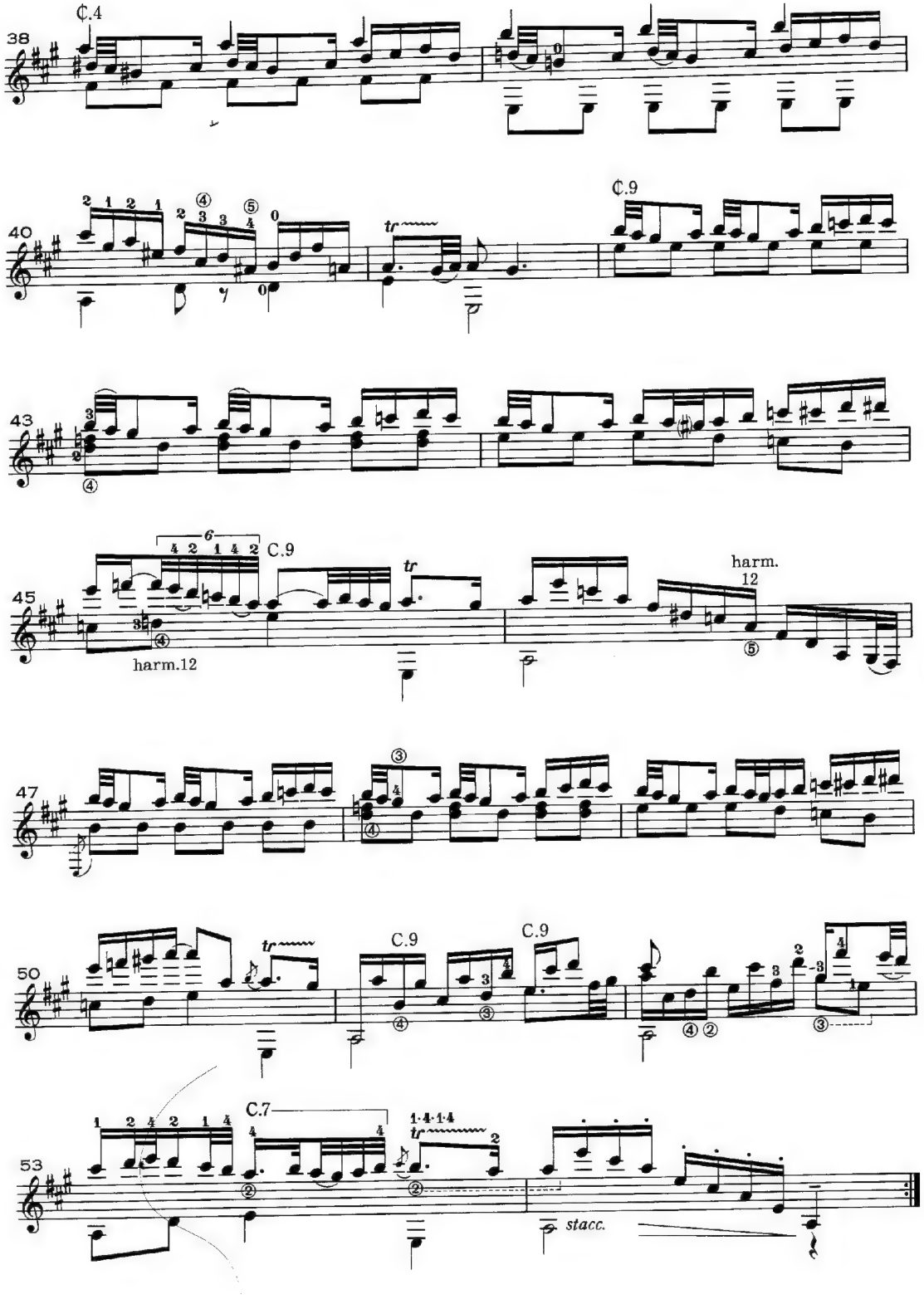

25
¢.2
¢.2
27
30
C.2
C.2
33
36
C.10
¢.10
harm.12
40
¢.5-¢.4
C.5
¢.5
44
¢.5
¢.2
C.3
¢.3
¢.5
C.7
C.8
C.10


C.5
C.5 C.2
48
52
breve
p i (p m)
C.2
cediendo
a tempo
56
60
C.3
62
i a m
i p m
p i m
65
68
Ossia :
Play ornament as 2nd time

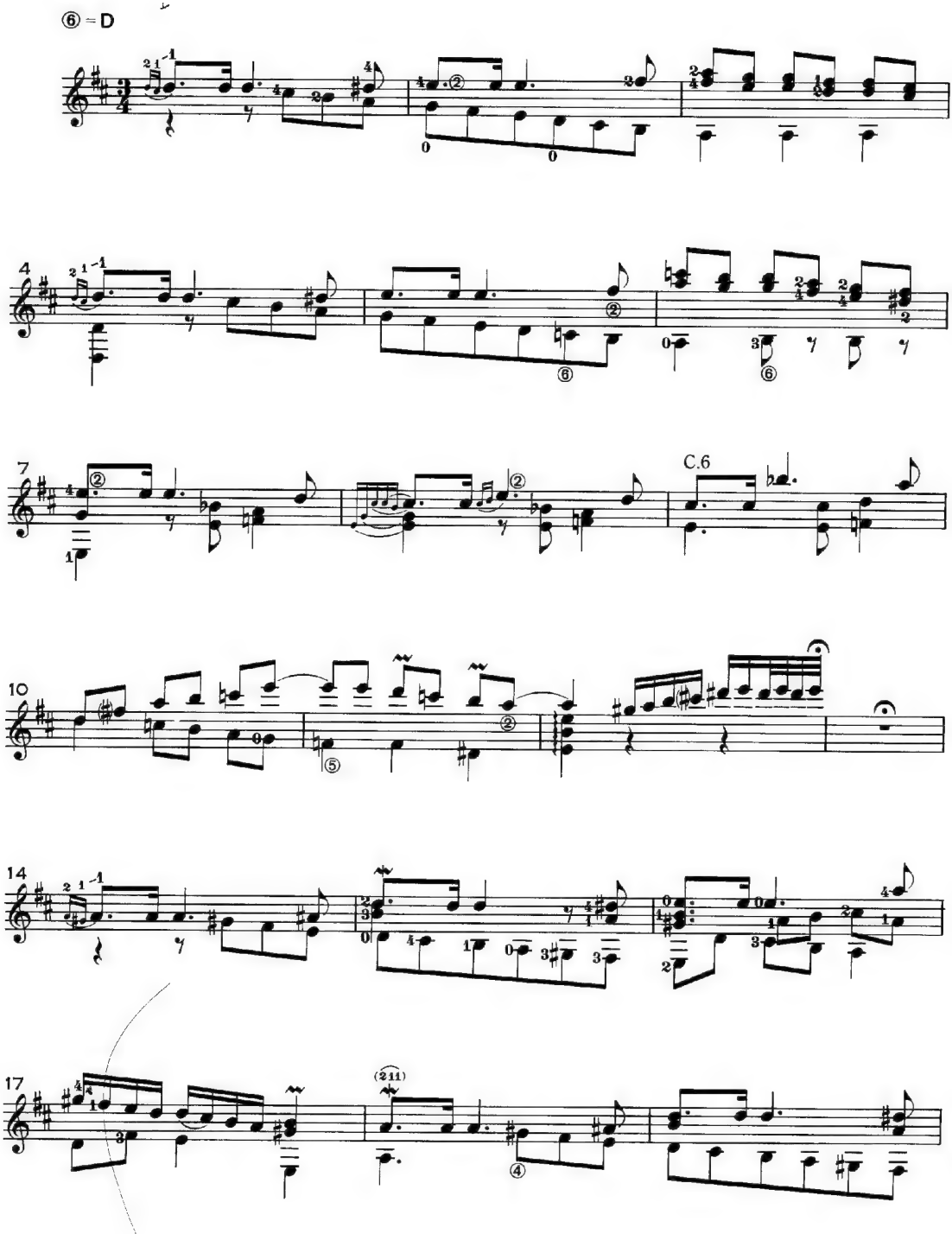
Sonata in A major (Orig : E♭) L.203/K.474

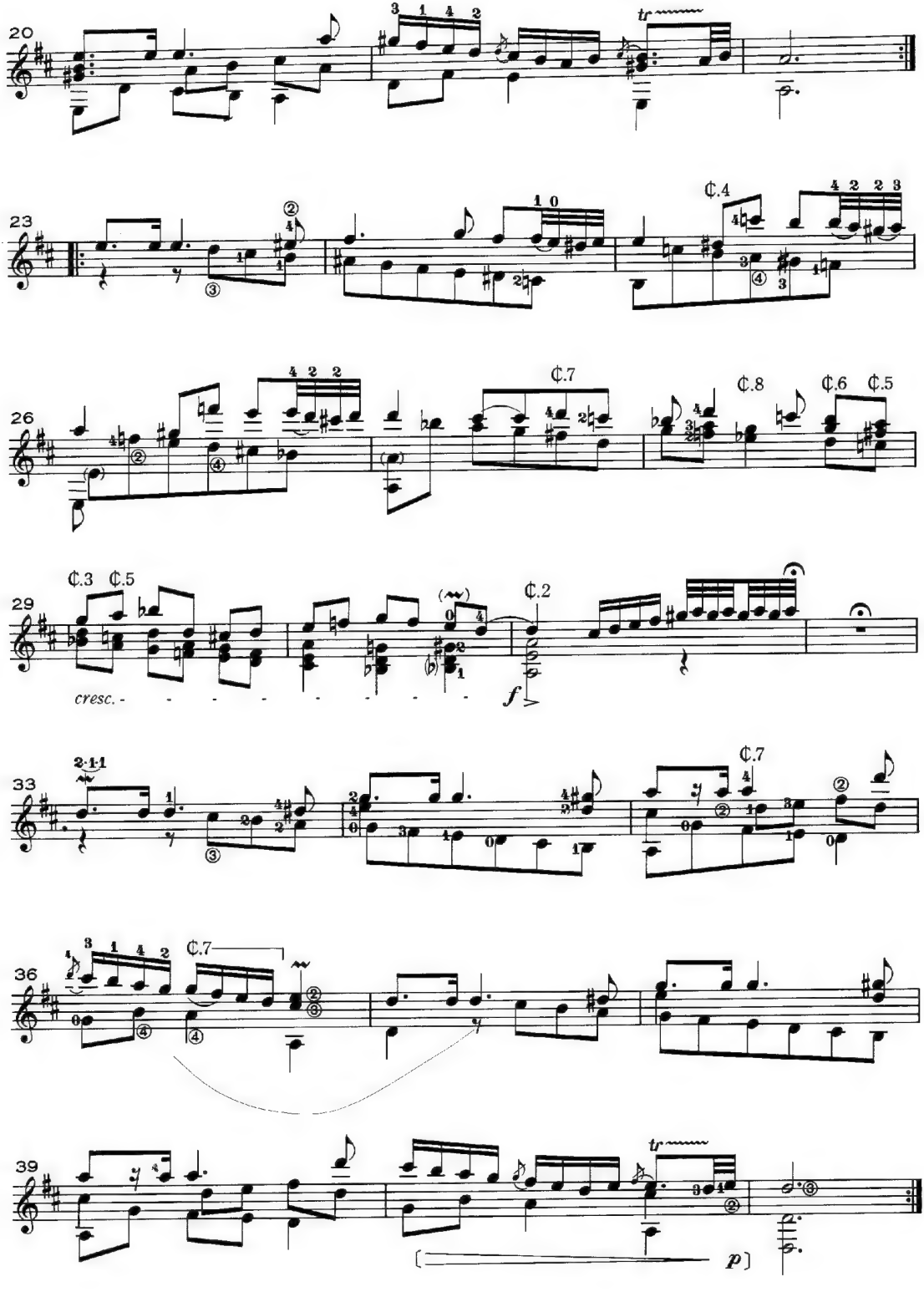



18
C.4
C.5
21
¢.4
harm.7
24
C.7
tr
¢.2
26
harm.7
C.7
C.2
29
C.6
C.4
C.7
32
C.4
¢.6
¢.7
35
¢.6

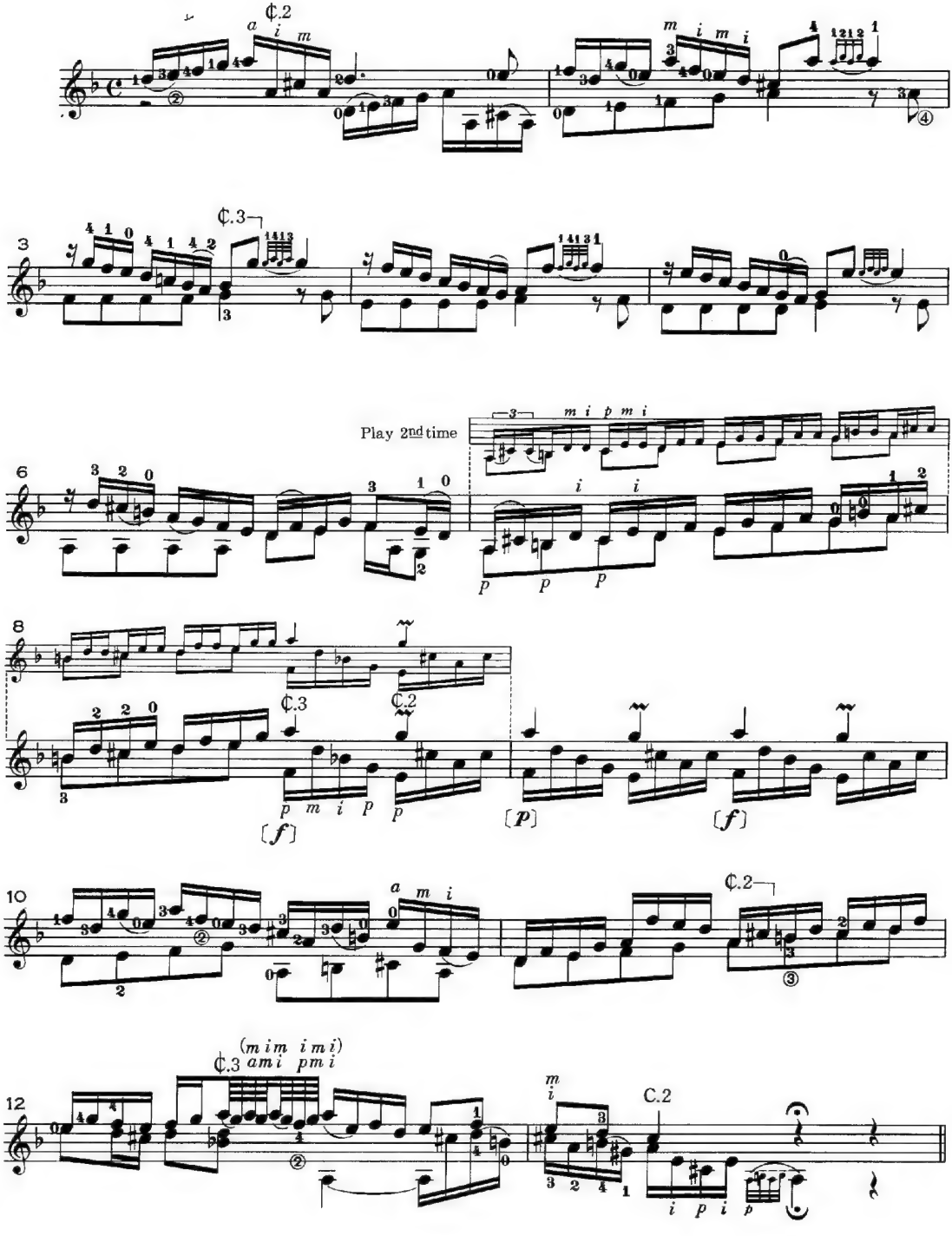

38
C.4
40
C.9
43
45
C.9
harm.12
harm.
12
47
50
C.9
C.9
53
C.7
stacc.

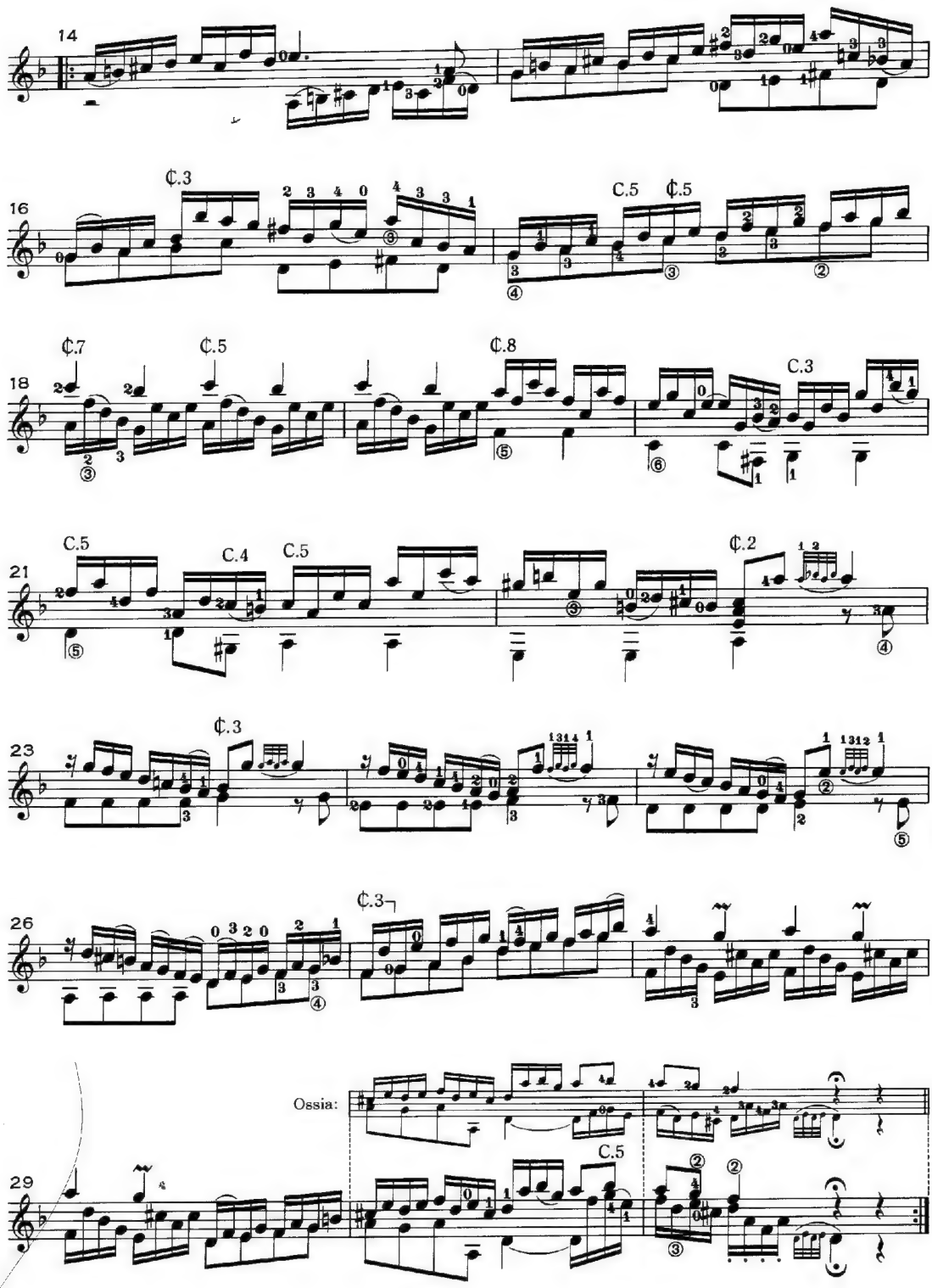
Sonata in D major (Orig : B♭) L.497 / K.544



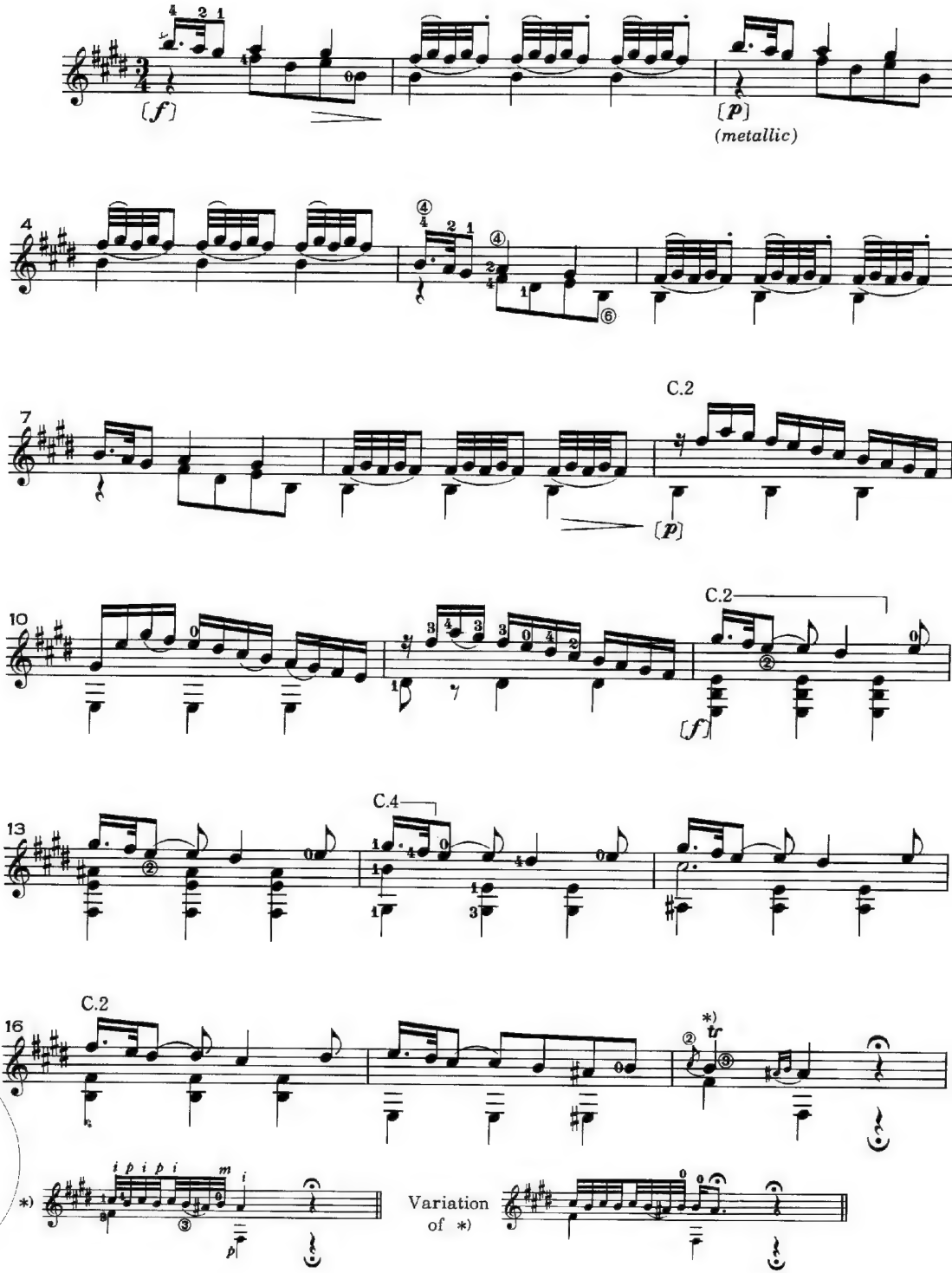

20
tr
23
¢.4
26
¢.7
¢.8
¢.6
¢.5
29
¢.3
¢.5
cresc.
¢.2
f
33
¢.7
36
¢.7
39
tr
p

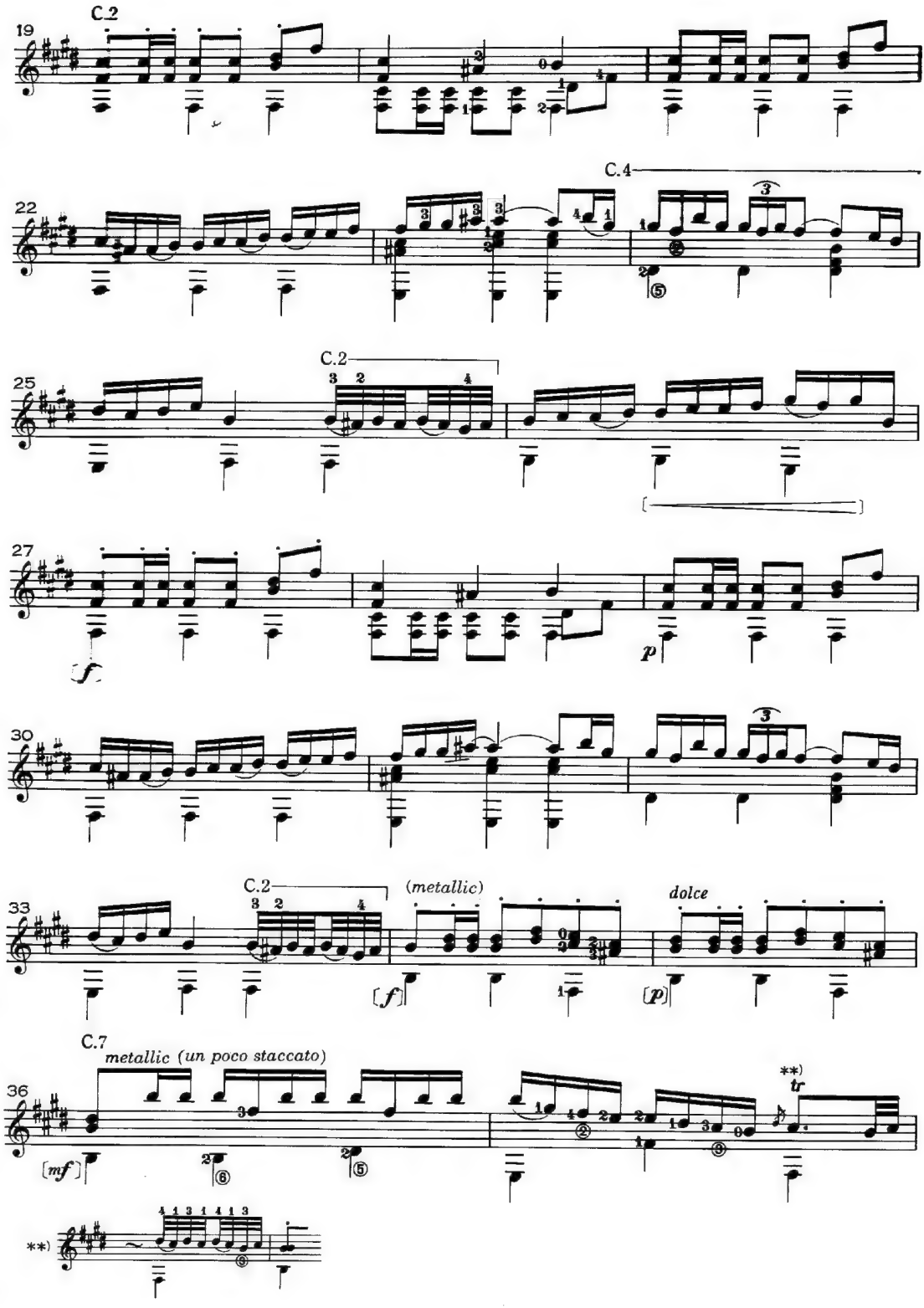
Sonata in D minor L.366/K.1

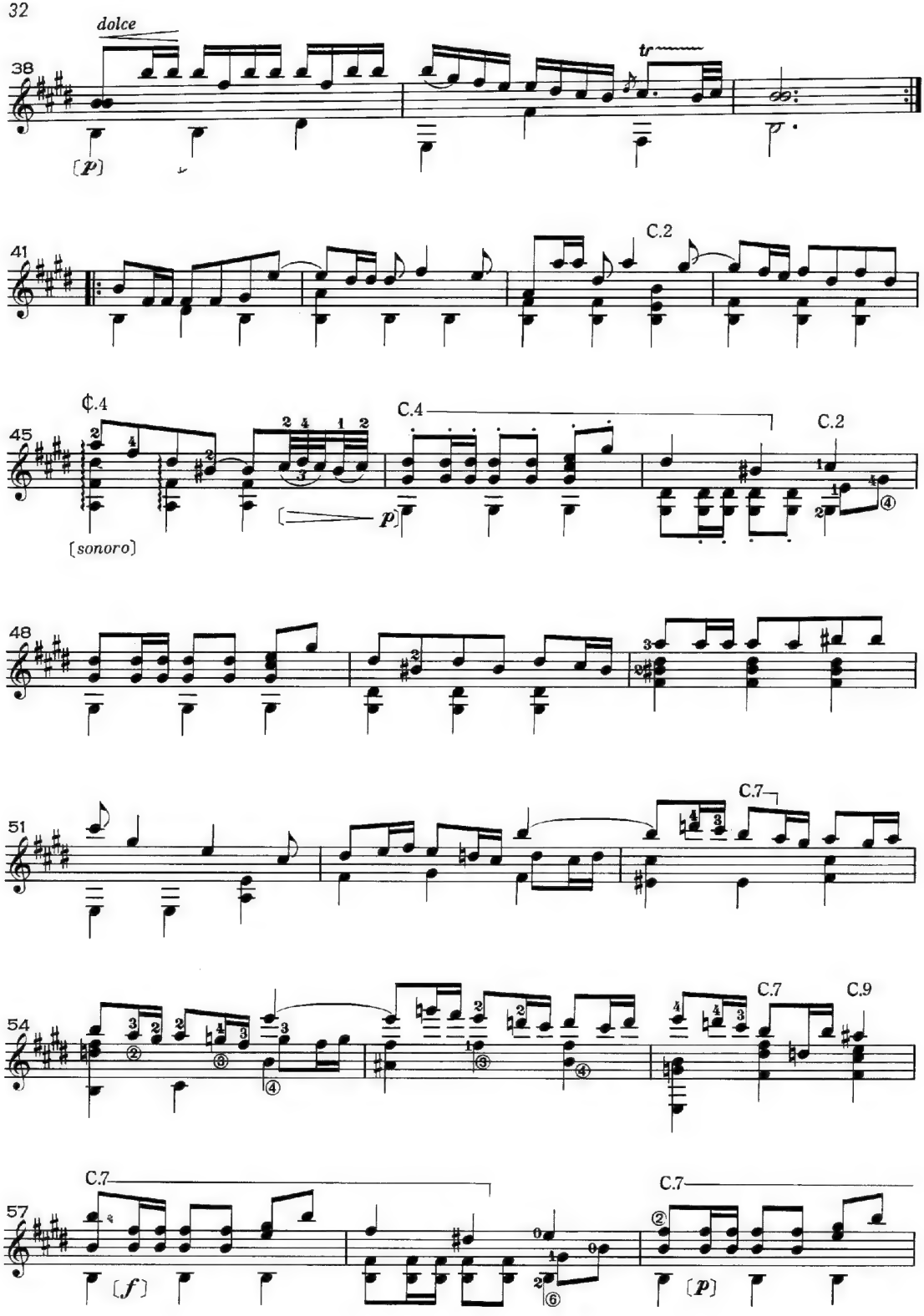


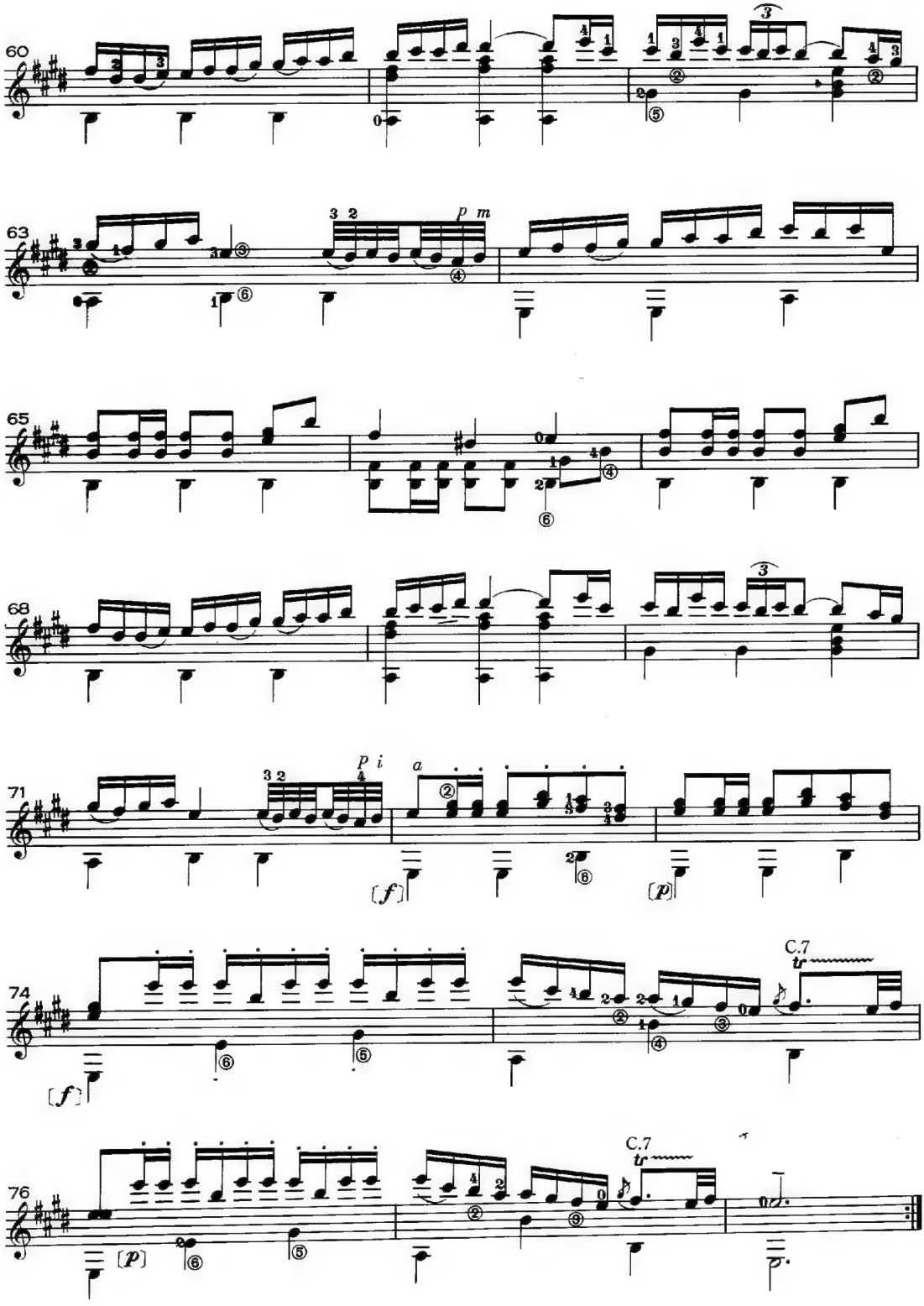

14
16
18
21
23
26
29
Ossia:
C.3
C.5
C.4
C.7
C.8
C.2

Sonata in E major L.23/K.380

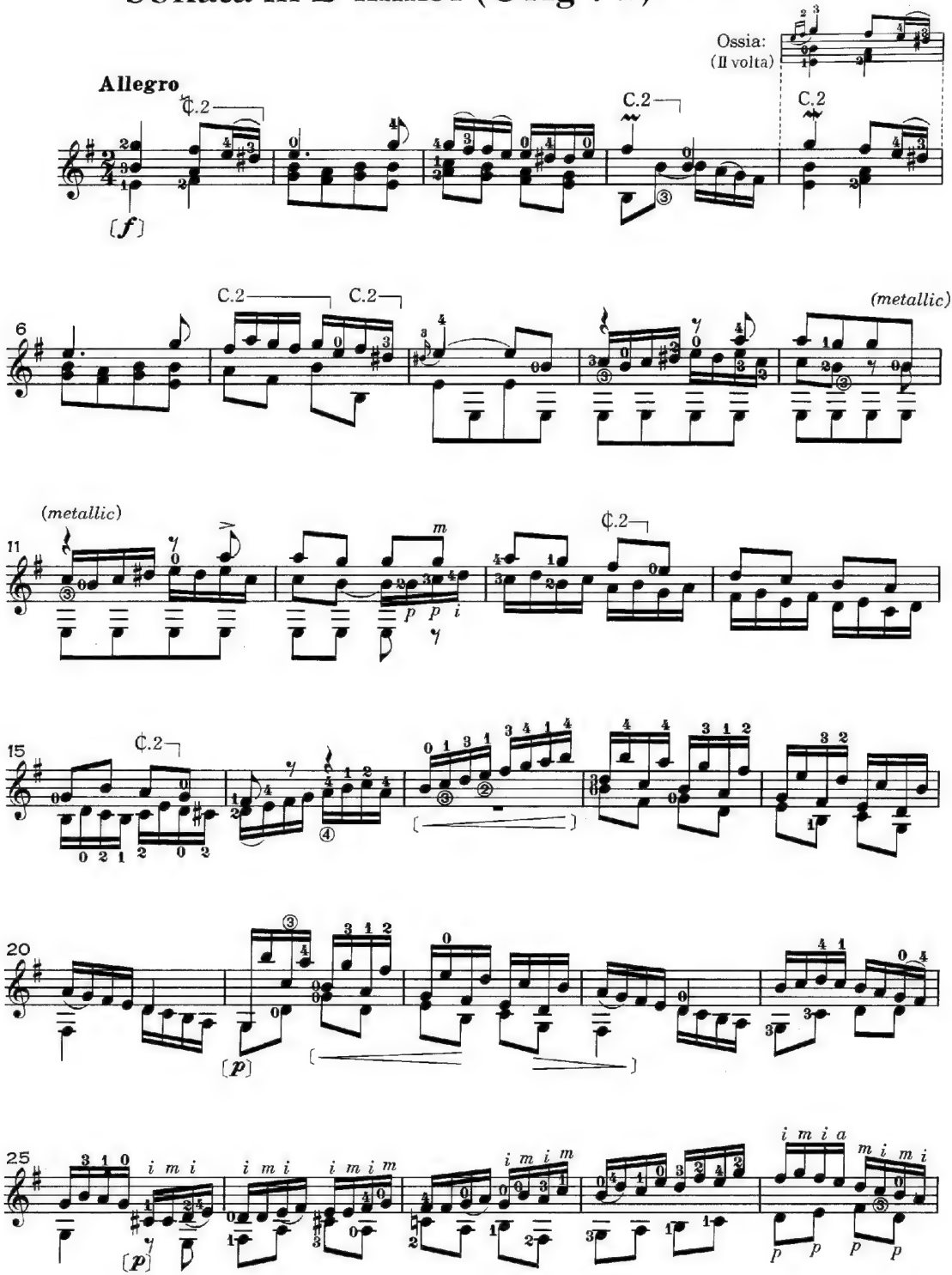


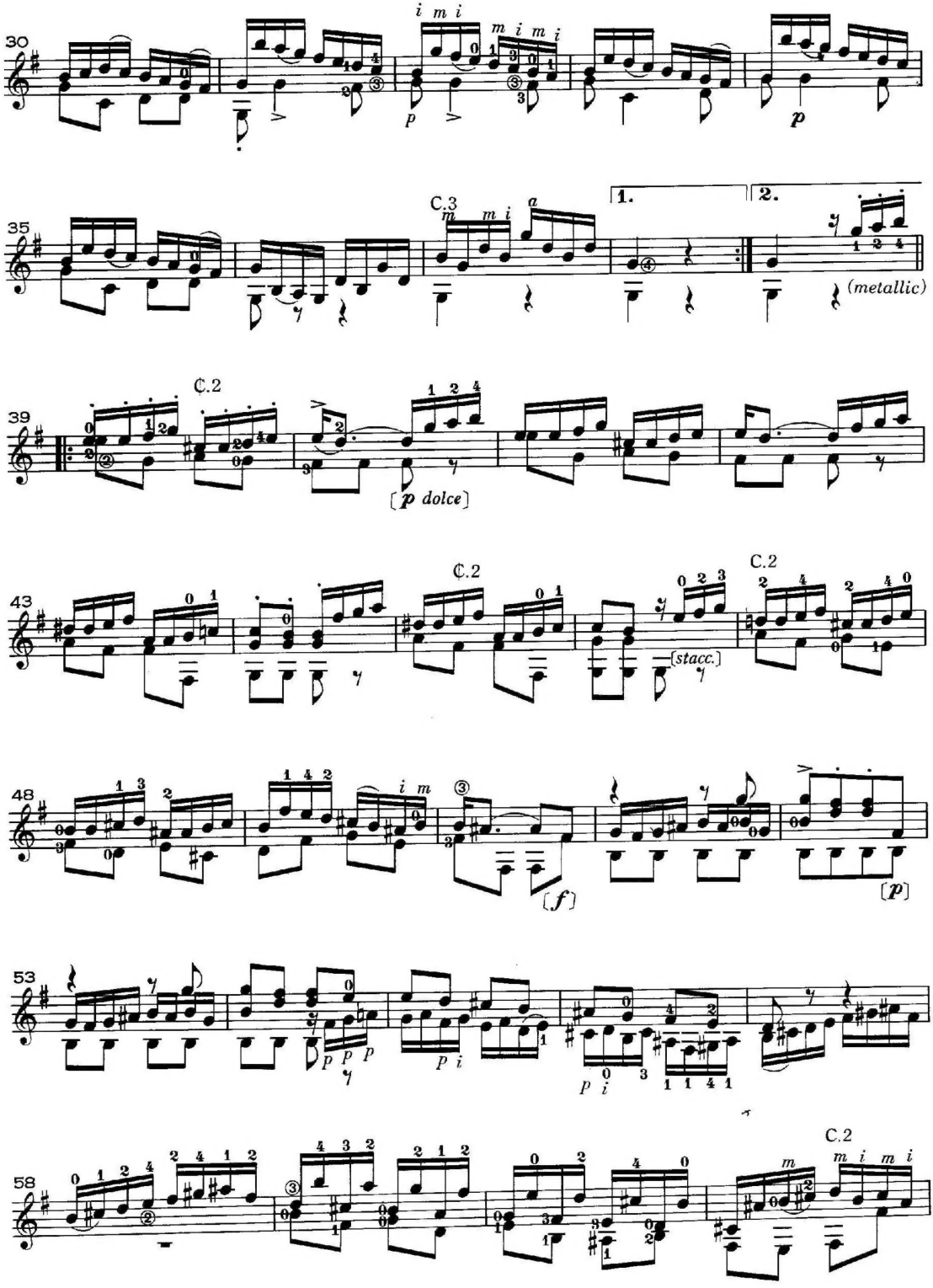

C.2
19
C.4
22
C.2
25
27
f
p
30
C.2
(metallic)
dolce
33
f
p
C.7
metallic (un poco staccato)
36
mf
**)
tr
**)

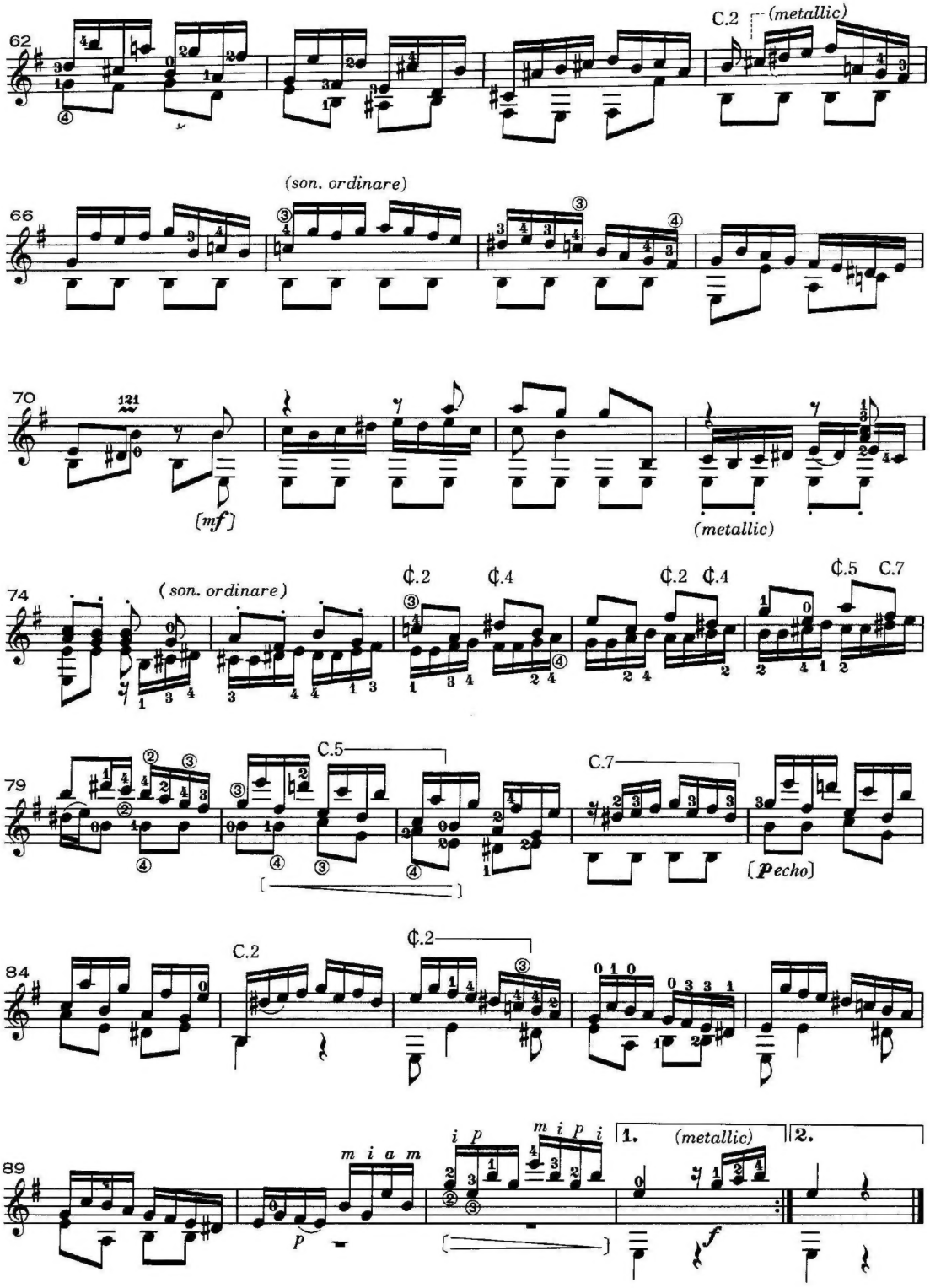

dolce
38
[p]
tr
41
C.2
45
¢.4
C.4
C.2
[sonoro]
p
48
51
C.7
54
C.7
C.9
57
C.7
C.7
[f]
[p]


60
63
65
68
71
74
76
C.7
tr
C.7
tr

Sonata in E minor (Orig : F) L.383/K.19




30
i m i
m i m i
p
p
35
C.3
m m i a
1.
2.
(metallic)
39
C.2
p dolce
43
C.2
C.2
stacc.
48
i m
f
p
53
p p p
p i
p i
1 1 4 1
58
C.2
m i m i


62
C.2
(metallic)
66
(son. ordinare)
70
121
[mf]
(metallic)
74
(son. ordinare)
¢.2
¢.4
¢.2
¢.4
¢.5
C.7
79
C.5
C.7
[Pecho]
84
C.2
¢.2
89
m i a m
p
i p
m i p i
1.
(metallic)
2.
f

過ごし，イベリア的なものに，そしてギターに影響を受けている。これらのユニークな小傑作群がそなえている抗しがたい魅力を，そのような影響がもたらすすぐれた風味は，さらに増しているのである。

スカルラッティの作品を形づくる諸要素を識るにつけ，各ソナタの構成要素，曲の流れ，また趣は，〔編曲にあたり〕いずれも犠牲にしてはならないものとなってくる。ここで許されたのは，その機能を変えさせぬ範囲において低音を1オクターヴ動かしたり，アルペッジョの形を変えたりという操作のみである。

オリジナルの調のままに編曲されたソナタは――ギターの音高にしたがって――つねに1オクターヴ低く奏でられているとは限らない。なぜなら，スカルラッティのソナタの広い音域と音色変化の志向は，任意なオクターヴ移動を心して用いることを求めているからである。これはオクターヴ・マニュアル〔記譜よりも1オクターヴ高い音を発する“4フィート・ストップ”〕およびペダル〔下方へオクターヴ補強する〕をもつハープシコードにおいては，ごく自然になされた方法であった。

ギターの特性にしたがって，いくつかのソナタは原調を離れ，イ，ニ，ホ，トといった一般的調性に移されている。

楽譜中，〔 〕で囲んだダイナミックスはすべて編曲者による。

レオ・ブローウェル　訳／濱田滋郎

COMMENT

Almost all the Scarlatti sonatas were unquestionably composed during the composer's later years when he was at the height of his powers. Domenico Scarlatti dedicated his "Essercizi per Gravicembalo" to João of Portugal in 1738; but most of them were composed for the daughter of the monarch, Maria Barbara, later Queen of Spain.

The best copy, in 13 volumes, dates from between 1752 and 1757, preceded by two volumes copied in 1742 and 1749. It should be noted that Scarletti's manuscripts have all disappeared.

In his "Essercizi", Scarlatti constructs a world of sound reflecting the reality of his own time. The harpsichord, and the organ with its pedals and manuals with orchestral tonecolours, and on the other hand the very popular Concerto Grosso with its "solo-tutti" structure, are the bases for this sound-world, quite divorced from "Renaissance" or early baroque.

About 380 of the sonatas were copied in pairs, according to the composer's intentions. This is reminiscent of the practice of coupling two movements in the sonatas "a solo" by the Italian Paradisi, Rutini, Galuppi, Martini and others.

FORM

It would be wrong to attempt to find in Scarlatti's work the formal plan of a classical sonata; but there are nevertheless analogies in structure, formal relationship and thematic conception. Whereas the traditional form is in three sections, Scarlatti maintains a balance between his two sections, including development periods at the start of the second. Contrary to traditional procedure, the final ideas presented in the first section are those which run parallel with the second half. Nor is it to be expected that the opening themes should start the second section (an is customary with German Baroque). This occurs in some sonatas of the first period, called by Kirkpatrick "closed sonatas" -see K-1 (L.366).

The "open sonata" is one where the initial ideas do not open the second section.

Summarising, it can be said that, excluding the initial theme which Scarlatti in general uses in the form of an "opening", the rest of the thematic ideas are developed and periodically represented in nearly all the compositions.

Typical Scarlatti thematic patterns are in general:

1 - Generative rhythmic patterns (K.443-L.418). Thematic cells of popular character-predominantly Spanish-with accompaniment (K.544-L.497). Materials derived from the instrumental technique of finger touch (K.178-L.162).

2 - Contrasting sections based on clearly differentiated materials (K;206-L.257).

3 - The tradition of toccata-improvisation derived from Frescobaldi "K.1-L.366). Free melodic development in Prelude style (K.208-L.238).

INTERPRETATION

The Scarlatti sonatas - derived from the harpsichord - cover an infinite range of colour which nevertheless stylistically respects the tone limitations of the manuals of the harpsichord. We may suggest, in full agreement with Kirkpatrick, a variety of obligatory interpretative elements:

1 - Changes of tone colour in well-defined periodic sections.

2 - "Echo" dynamics for repeated phrases, whether forte-piano or piano-forte.

3 - Scarlatti's finales are not heavilly textured, neither are his culminating passages. He finishes with suave unisons or concluding arpeggios and only rarely with a complete chord. This has given rise to much stylistically faulty transcription, for both piano and guitar.

4 - In general, the dramatic weight or emphasis is to be found in the development or in the second section, and attains its peak of the central part of the structure. The composer thus follows the principle of the arch (⌒), which from the time of Gregorian chant despite the perfection of structure in mankind - birth, growth, maturity, decline, death.

5 - With many Spanish-type sonatas the sound must accord with folk style.

6 - Indiscriminate changes of tone-colour may distort the style. It is permissible to change timbre in repeated phrases where rests are implicit or in cadential phrases with harmonic repose.

7 - Changes of tone and "echo" jeopardise continuity, and are not recommended for an organic or monothematic work (K.208-L.238).

8 - The structural symmetry of some sonatas should also be reflected in their dynamic scheme (K.146-L.349).

9 - Ornamentation is practically essential for the slow sonatas (K.206-L.257), whereas it is either rare or substantial for the rapid ones (K.443-L.418). As we know, ornamentation is of two kinds. There, is one cadential type where the chord resolution is "surrounded" and re-affirmed or where it fill the "gap" between notes or big chords.

The second type is melodic ornamentation to bring out some notable climax in line or rhythm or to help to differentiate repeated phrases, and played in place of the "echo" (K.178-L.162).

TRANSCRIPTIONS

The tonal resources of the harpsichord show a resemblance to those of the guitar. Similarly, Scarlatti's stays in Spain and Portugal and the influence on him of the guitar and of Spanish life furnish valuable analogies which add to the irresistible attraction of these small masterpieces, unique of their kind.

Understanding the compositional elements of Scarlatti's work, neither the components nor the continuity or intentions of the sonatas have been sacrificed. Merely, some arpeggios have been reduced or the bass changed by an octave without altering its function.

The sonatas which keep their original key are not always played in a low octave - because of the compass of the quitar - since the

wide register and tonal range of Scarlatti make it possible with care to employ interchangeable octave sequences, a natural procedure for the harpsichord, with its octave vegister and couplers

For the guitar to assert itself naturally it is necessary to transpose some sonatas to the fundamental keys of A, D, E or G.

All the dynamics between branckets [ ] are suggested by the transcriptor.

LEO BROUWER

COMMENTAIRE

Il est certain que les sonates de Scarlatti furent presque toutes composées dans la pleine maturité de ses dernières années. Domenico Scarlatti présenta ses "Essercizi per Gravicembalo" à João de Portugal en 1738, mais la majeure partie furent faites pour la fille du monarque, María Bárbara, qui devait devenir plus tard reine d'Espagne.

L'exemplaire le plus soigné, en 13 volumes, date de 1752 à 1757 et a été précédé par deux volumes copiés en 1742 et 1749. Il faut noter que les manuscrits autographes de Scarlatti ont complètement disparu.

Scarlatti, dans ses "Essercizi", construit un monde sonore qui reflète l'actualité de son époque. Le clavecin et l'orgue avec leurs pédales et leurs manuels de timbres orchestraux et d'autre part le concerto grosso, très populaire, avec sa structure "solo-tutti", sont le point de départ pour la construction de ce monde sonore, qui n'est plus lié par quelque lien que ce soit à la "Renaissance" ou à la première période du style baroque.

Environ 380 des sonates sont copiées par paires, selon l'intention de l'auteur, ce qui nous rappelle la pratique d'accoupler deux mouvements dans les sonates "a solo" des Italiens Pradisi, Martini, Rutini, Galuppi et autres.

LA FORME

Ce serait une erreur de rechercher un plan formel de sonate classique chez Scarlatti, mais on y trouve des analogies, les relations de forme et les idées thématiques. Tandis que la forme traditionnelle présente trois sections, Scarlatti maintient l'équilibre entre deux sections, y compris les périodes de développement au début de la deuxième section. Contrairement au procédé traditionnel, les idées finales présentées dans la première section sont celles qui correspondent parallèlement à la deuxième moitié. Il ne faut pas non plus s'attendre à ce que idées initiales constituent le début de la deuxième section (comme c'est le cas en général dans le baroque allemand). Toutefois, ceci se produit dans certaines sonates de la première époque que Kirkpatrick appelle "sonates fermées" (closed sonata)-voir K-1 (L. 366).

La sonate ouverte (open sonata) est celle dans laquelle les idées initiales n'ouvrent pas la deuxième section. En résumé, nous pouvons dire que, sauf l'idée initiale que Scarlatti emploie en général comme "appel", les idées thématiques restantes sont développées et réexposées périodiquement dans presque toutes les oeuvres.

Les dessins (patterns) qui conforment la thématique scarlattienne sont, grosso modo :

1 - les dessins rythmiques générateurs (K.443-L.418) cellules thématiques de caractère populaire - en général espagnol - accompagnées (K.544-L.497), matériaux dérivés de la technique instrumentale du "touche" (K.178-L.162).

2 - les sections contrastées à base de matériaux clairement différenciés (K.206-L.257).

3 - la tradition de toccata-improvisation dérivée de Frescobaldi (K.1-L.366) Développement mélodique libre de la coupe du Praeludium (K.208-L.238).

L'INTERPRÉTATION

Les sonates de Scarlatti - dérivant du clavecin - exposent une gamme infinie de couleurs qui, au point de vue stylistique, observent les limites de timbre des manuels du clavecin.Nous pouvons suggérer une variété d'éléments d'interprétation de rigueur, qui coïncident exactement avec Kirkpatrick :

1 - changement de couleur (timbre) dans les sections périodiques bien définies.

2 - dynamique de l'écho pour les phrases répétées, comme dans le forte-piano ou le piano-forte.

3 - les finales de Scarlatti ne sont pas chargées et ne sont pas non plus les points culminants : Scarlatti termine avec de suaves unissons ou des arpèges concluants, rarement avec un accord complet - de là tant de transcriptions stylistiquement erronées, tant pour le piano que pour la guitare.

4 - généralement, la densité ou l'effet dramatique se trouve dans le développement ou deuxième section et atteint son maximum dans la partie centrale de la structure. L'auteur est ainsi d' accord avec le principe de l'arc (⌒), qui organise à travers le centre grégorien la perfection des structures d'après l'homme : naissance - développement - plénitude - décroissance - mort.

5 - dans beaucoup de sonates de coupe espagnole, le ton doit se conformer au style populaire.

6 - le changement irréfléchi de timbre peut déformer le style. Il est permis de changer de timbre dans les phrases répétées où des soupirs sont implicites, comme aussi dans les phrases cadentielles avec repos harmonique.

7 - le changement de timbre et "l'écho" sont dangereux pour la continuité et ne sont pas conseillés pour une œuvre organique ou monothématique (K.208-L.238).

8 - la symétrie structurale de certaines sonates doit se retrouver également dans sa structure dynamique (K.146-L.349).

9 - l'ornementation est pratiquement indispensable dans les sonates lentes (K.206-L.257) ; elle est par contre rare ou substantielle dans les rapides (K.443-L.418). L'ornementation a deux variantes : comme nous le savons, il y a un type d'ornementation cadentielle où l'on "enveloppe" et réaffirme l'accord en repos, ou bien où l'on remplit le "vide" entre les notes ou les grands accords. Un autre type est l'ornementation mélodique qui cherche à faire ressortir un sommet notable tant rythmique que linéaire, ou qui peut aussi constituer un moyen pour différencier les phrases répérées et que l'on joue au lieu de "l'écho" (K.178-L.162).

LES TRANSCRIPTIONS

Les ressources en timbres du clavecin sont similaires à celles de la guitare. De même, le séjour de Scarlatti en Espagne et au Portugal et l'influence espagnole et de la guitare constituent d' excellentes analogies qui se joignent à l'irrésistible attraction de ces petits chefs d' œuvre uniques en leur genre.

Connaissant les éléments des compositions de Scarlatti, on ne sacrifie rien de ses éléments constitutifs, ni la continuité, ni les intentions de ses sonates. On réduit seulement tel ou tel arpège, ou l'on change la basse d'une octave sans altérer sa fonction.

Les sonates qui gardent leur tonalité originale ne sont pas toujours jouées à une octave grave - en raison du registre de la guitare ., mais l'ample registre et la gamme de timbres de Scarlatti permettent soigneusement des séquences interchangeables d'octave, chose toute naturelle dans le clavecin à pédales - manuels d'octaves et de renforcement (pédali accopiati).

Il est nécessaire, pour l'affirmation naturelle de la guitare, de transposer certaines sonates aux tons fondamentaux de la, ré, mi et sol comme bases. Les. Signes Dinamiques entre parenthèse ont été arrangés par l'éditeur.

LEO BROUWER